This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

3. Jahrgang 1908

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
666763 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1933 L

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Inhalt

I. Referate.

1. Frank Wedekind (eine Orientierung über sein Schaffen) von Dr. O. Nieten S. 3.
2. Über Stefan George von Dr. Ernst Bertram S. 29.
3. Gottfried Keller als Charakteristiker von Dr. Karl Rick S. 59.
   Korreferat von Dr. F. Ohmann S. 79.
4. Über Nietzsches „Gedichte und Sprüche" von Dr. Saladin Schmitt S. 95.
5. Über Niederrheinische Dichtung von Dr. Walter Steinert S. 118.
6. Das Tragische in Gerhart Hauptmanns Dramen von Dr. F. Ohmann S. 143.
7. Sonderheft: Ziele und Wege deutscher Dichtung nach Äußerungen ihrer Schöpfer S. 187. Clara Blüthgen (C. Eysell-Kyllburger) S. 189. Victor Blüthgen S. 190. Ida Boy-Ed S. 196. Elisabeth Dauthendey S. 200. Hanns Heinz Ewers S. 204. Hans von Kahlenberg S. 210. Otto von Leitgeb S. 212. Erich Schlaikjer S. 213. Wilhelm Schmidtbonn S. 215. Mathieu Schwann S. 217. Carl Spitteler S. 219. Bibliographie S. 225.
8. Otto Erich Hartleben. Ein kritischer Essay von Dr. Alex. Pache S. 235.
9. Der Dramatiker Schmidtbonn von Dr. C. Enders S. 261.

II. Diskussionen.

Der Vorsitzende S. 23 ff., 112 f., 136 ff., 181 ff., 255 ff., 280 ff.
Dr. Dreesen S. 25, 282 ff.
Dr. Enders S. 24 f., 111 f., 135, 257, 281 f., 284.
Junge S. 25.

Dr. Karch S. 257.
G. Litzmann S. 23, 25 f., 111 f., 135 ff., 255 f., 281 ff.
Dr. Nieten S. 24 f., 137.
Dr. Ohmann S. 255 ff.
Dr. Rick S. 284.
Dr. Schmitt S. 111 ff.
Dr. Simchowitz S. 112.
Dr. Steinert S. 135 ff.

III. Selbstanzeigen der Schriften.

Chr. D. Grabbe, sein Leben und seine Werke von Otto Nieten S. 81 ff.
Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung von Georg Altmann S. 229 f.

IV. Vorträge.

Professor B. Litzmann: Wilhelm Schmidtbonn: Der Zorn des Achilles S. 231.
Dr Simchowitz-Cöln: Die russische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts S. 231, 258.

Autorenabende.

Willrath Dreesen, Eigene Dichtungen S. 231.

V. Geschäftliche Mitteilungen.

S. 26, 55, 91, 113, 139, 183 f., 231, 258, 285.

PUBLIC LIBRARY

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

häftliche

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstraße 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3–$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen außerhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang 1. Sitzung am 1. Februar 1908 Nr. 1

Frank Wedekind

(eine Orientierung über sein Schaffen)

Referat von Dr. O. Nieten — Diskussion — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Frank Wedekind

(eine Orientierung über sein Schaffen)

von

Dr. O. Nieten

Shakespeare hat die Existenzberechtigung des Narren in der Kunst gerettet. „Gott schuf ihn, also laßt uns ihn für einen Menschen nehmen“ heißt es im „Kaufmann von Venedig“. Die Komik ist das Komplement für die Tragik des Lebens, aber es bildet doch immer nur eine Unterströmung und es hieße das Wesen der Welt falsch interpretieren, wenn man dieses Verhältnis umkehren wollte. Wenn des grossen Naturalisten und Charakteristikers Narren für das grelle Licht des Theaters berechnet sind, so war es eine besondere Neigung der Romantiker, den verschlungenen Irrpfaden einer von alltäglicher Lebensbahn abweichenden Menschenpsyche nachzuspüren in novellistischer Prosa und in Romanen. Der Naturalist wie der Romantiker erkennt die Wahrheit, daß gerade in den Wunderlichen mehr verborgene Weisheit beschlossen liegt, als in den Glückskindern des Lebens, so daß die an Fülle der meist äußerlichen Erfahrungen zurückstehn, doch durch wenigere und tiefere Erlebnisse entschädigt, dem Sinn des Lebens näher kommen. Die aber abweichen von der Norm, das sind die Unglücklichen, die Sünder oder die Phantasten. Hier empfindet ebenso der sozial fühlende Moralist Anreiz wie der Ästhetiker. Aber es sind auch wieder schmale Pfade, die dieses Gebiet einer echte Lebenswerte hebenden Kunstbetrachtung abgrenzen von einer niederen Sphäre der Literatur: der philosophische Tiefsinn im Narrengewand kann zum Clownspaß des dummen August degradieren, die psychologische Analyse abnormer Seelenzustände zeitigt in ihrer Vergröberung die Vorliebe für das Kriminelle, für die Kolportageliteratur, für blutrünstige Schund- und Schauerromantik.

Der so kurz gekennzeichneten Richtung, anknüpfend an die Spätromantik, aber auch wieder an den einem schönfärberischem und dabei oft oberflächlichem Idealismus abholden Desillusionismus, die gerade in Deutschland immerhin an wenige Namen geknüpft ist, möchte ich als Typus angliedern Frank Wedekind.

Um Wedekinds Geistesart zu begreifen, ist es wichtig, zu wissen, daß er Norddeutscher ist. Der schroffe Wahrheitsdrang und die tiefbohrende Grübelei sind nicht Charaktereigentümlichkeiten des Süddeutschen. Aus Hannover stammend, hat er sich doch seine literarischen Sporen erworben als Mitarbeiter des Münchener Witzblattes „Simplizissimus", das mit schonungslosem Spott byzantinische und klerikale Ausartungen, insbesondere aber auch die Schäden im Münchener sozialen Nachtleben geißelt. Die Zeichnungen dieses Blattes stammen von den genialsten Karikaturisten in Deutschland — wieweit im übrigen ein rücksichtsloser Wahrheitsdrang sich geltend macht und wieweit die niedrig tierische Freude am Schmutz eine Rolle spielt, ist nicht immer sicher auszumachen. — Das erste Buch, mit dem Frank Wedekind hervortrat, faßte eine Reihe von Simplizissimusgedichten unter dem Titel „Die vier Jahreszeiten" mit einigen Novellen „Seelenergüsse" und drei pantomimischen Skizzen unter dem Gesamttitel „Die Fürstin Russalca" zusammen. Die Fürstin Russalca singt:

Ich liebe nicht den Hundetrab
Alltäglichen Verkehres,
Ich liebe das wogende Auf und Ab
Des tosenden Weltenmeeres.

Ich liebe die Liebe, die ernste Kunst,
Urewige Wissenschaft ist,
Die Liebe, die heilige Himmelsgunst,
Die irdische Riesenkraft ist.

In dieser Gedichtsammlung findet der Sänger des Kabarett, des Überbrettl ein reichhaltiges Repertoire. Das Muster einer burlesken Schauerballade ist z. B. der Tantenmörder („Ich hab' meine Tante geschlachtet" usw.). Womöglich sind solche Bänkelsänge in Melodie und Versmaß noch einem wohlbekannten frommen Choral nachgebildet. Eine verwilderte romantische Ironie wird wieder wach und der Heine, der das Scheidewasser der ätzenden Lauge seines Spottes auf sein Gefühl gießt, wird nachgeahmt.

Die Decadencepoesie Baudelaires und Verlaines ex profundis eines vagabundenhaft wirren Daseins aufklingenden Weisen dürften durch die Verwandtschaft ihrer Motive der Wedekindschen Muse nicht ferne stehen. Das wilde Leben, das der Dichter in London und Paris bis zur Neige durchgekostet, hat ihn in seinen Wirbeln, und er singt frech und dreist: „Glücklich, wer geschickt und heiter Über frische Gräber hopst, Tanzend auf der Galgenleiter Hat noch keiner sich gemopst.“ So malt er neben die Wollust den Tod, und wenn er auch hier gewiß oft nur ein eitles Spiel der Mode treibt, so haben wir andererseits in dieser sich immer wiederholenden Antithese ein Grundmotiv der Wedekindschen Kunst. Ganz unverhüllt spricht sich eine starke Sinnlichkeit aus in Tönen, die mit den papierenen Ausschweifungen einer seligen Anakreontik nichts zu tun haben, die aus einem tollen Leben nachklingen. Übermächtig triumphiert überall die Macht des Eros, der sinnlichen Leidenschaft, die nun die geheime, wenn auch oft verleumdete Triebfeder alles menschlichen Handelns sein soll. Die an Maupassant erinnernde stilistische Feinheit seiner Erzählungskunst muß in den „Seelenergüssen“ betitelten Novellen das sonst Widerwärtige des Stoffes verhüllen: Er erzählt von einem Bauernburschen, der bisher überall Hahn im Korbe, zum erstenmal bei einer Schloßmagd auf Apathie und Abweisung stößt, und der nun in unerwidertem Sexualdrang zum Brandstifter wird — Rabbi Esra verkündet, daß nur die geschlechtliche Zuchtwahl glücklich macht — ganz sonderbare Arabesken und Variationen dieses Grundthemas bietet der „greise Freier“, wo eine grotesk schaurige, von Jugend auf festwurzelnde Einbildung bei einer kurz vor der Vermählung Stehenden solche Fülle von innerer Angst in der Seele aufhäuft, daß diese zerspringen würde, wenn sie nicht durch eine andere Gegenvorstellung aufgehoben würde — solche Suggestionen spielen auch bei der Fürstin Russalca eine Rolle, die aus einer streng erzogenen Katholikin, die in den meisten Vorurteilen befangen ist, schließlich die Frau eines sozialdemokratischen Agitators wird: auch hier wird das ganze Verhalten durch eine abenteuerliche Sexualpsychologie und Pathologie motiviert.

Das charakteristische ist aber doch, daß dieser Erotismus, der auch in den pikanten Pointen der stark gepfefferten Zirkusexcentriques oder ballettartigen Pantomimen zum Vorschein kommt,

dem Dichter zum Problem wird. Wenn in die üppigste Erdenlust immer wieder düstere, grauenerregende Schatten fallen, wenn in den tollen Taumel des Karnevals plötzlich Totenglocken hineinschallen, so empfinden wir, daß ein zwiespältiges Gefühl sich der Brust des Dichters bemächtigt. Gerade dieses Erstlingsbuch ist deshalb wichtig, weil es uns den Boden zeigt, in dem die Wedekindsche Art wurzelt. Er hat Erlebnisse gewonnen, die sehr tiefen Eindruck gemacht haben, die entscheidend gewirkt haben. Und der Grundtypus, der sich damals herausgebildet hat, kann niemals wieder ganz verwischt werden. Wedekind mag zunächst keinen weiteren Ehrgeiz gehegt haben, als das Leben in vollen Zügen zu genießen, ein moderner Boccaccio zu werden. Dann aber reizt es ihn, gerade im Seelenleben der Verlorenen, von der menschlichen Gesellschaft Abseitsstehenden Abgründe zu enthüllen. Er vermag selbst die Qual der Reue, die Bisse des Gewissens nachzufühlen, und er schreit auf:

Was ich getan, das läßt sich nicht bessern,
Es läßt das Gewissen sich nicht verwässern,
Ich stehe schuldlos vor meinem Verstand
Und fühle des Schicksals zermalmende Hand.

Was ich begangen, das läßt sich nicht sühnen,
Man schätzt den Klugen, preist den Kühnen,
Allein das Herz, das Herz in der Brust,
Ist sich unendlicher Schuld bewußt.

Oder er entwirft die Silhouette eines armen in Nacht und Grauen verkommenden Bettelkindes in einem Gedicht, das er „Krafft-Ebing“ nennt, und das schließt:

Beschämt schleicht's sich von hinnen, ächzend, siechend,
Nachts bettelnd und bei Tage sich verkriechend,
Heut in Verzweiflung, morgen in Verzücktheit, . . .
Stutzt, lacht, jauchzt todesfroh, und der Gewandung
Vom Gischt beraubt, zerschellt es in der Brandung.

Ein tiefgründiges soziales Gefühl regt sich, aber auch ein psychiatrisches Interesse an seelischen Abnormitäten. Es ist so Mitleid eines, dem nichts Menschliches fremd ist, wie auch eine oft grauenvolle Wißbegier.

Zunächst erfüllt den Dichter selbst die Leidenschaft gleichverzehrender Glut, und er spricht seine Empfindungen zynisch und ungeschminkt aus. Dann wird er Beobachter. Es reizt ihn, sich

durch dunkle Abgründe locken zu lassen, wie zu einem dämonischen Schauspiel, das fieberisch erregt und alle Tiefen der Seele aufwühlt. Endlich aber gewinnt er die eiskalte Leidenschaft eines Mephisto, an die Dinge ganz ohne Vorurteile heranzutreten, er verfügt über eine scharfschneidige Dialektik, sachlich, (um dieses Lieblingswort des Dichters anzuführen, zu urteilen, und seine Resultate kleiden sich in eine Form, hinter deren weltmännischer Kühle sich die düstre seltsame Leidenschaftlichkeit der Hölle verhüllt. Das bunte, tolle abenteuerliche Leben, das fern von der wohlbehüteten Gesellschaft schäumt, wo noch Ursprünglichkeit, Kühnheit und Wildheit locken, strebt Wedekind zu gestalten und zu ergründen, die grellsten Effekte liebt er auf dunklem Grunde. Seine Kunst hat etwas Provokatorisches und Lautes, auf den äußern Effekt Ausgehendes, dabei will er wie ein Moralist auf die Menschheit wirken, sie belehren. So wird verständlich, daß er dieselben Erfahrungen, die er anfangs in Gedichten und Novellen niederlegte, auch von der Kanzel des Dramas herab den Menschen zu verkünden strebte. Er verfügte über einen Dialog von epigrammatischer Schärfe, und es kam ihm darauf an, mit gleich Gewaltausbrüchen wirkenden Impressionen zu überraschen, zu verwirren, zu einer originelleren Auffassung zu bestimmen. Wedekinds Kindertragödie „Frühlingserwachen“ zeigt uns schon durch die Verwandtschaft der Motive, daß sie aus denselben Stimmungen hervorgegangen ist, wie sein Erstlingsbuch. Nebenbei möchte ich darauf hinweisen, daß Wendla bereits in einem lyrischen Gedicht vor uns hintritt, und daß das unglaubliche Motiv der Fürstin Russalca sich wiederholt, Pennälerliebe heißt ein Gedicht, und die halb ironische, halb grauenhaft groteske Zitierung der Todesschrecken ist uns schon begegnet; vor allem aber stieß es uns auf, daß Wedekind in seiner Darstellung vor abgefeimten raffinierten Koketten junge Sünderinnen bevorzugt, die in oft naiver Hingebung halb unbewußt in Schuld verstrickt werden und straucheln. Er sucht gleichsam den Keim, in dem das unergründliche Geheimnis des Lebens beschlossen liegt. In Frühlingserwachen ist erdsatte, sinnengetränkte Poesie, die gedrängten Klänge verhaltener Leidenschaft, ja Äußerungen sehr zarter Schönheit, aber auch eine grauenhafte, alle Ufer überflutende Leidenschaftlichkeit, und die satirische Brandmarkung der Philister entbehrt der Tiefe zu sehr, um mehr als

äußerlich komisch zu wirken. Das ist wirklich ein Thema eines hohen Dichtergeistes würdig: die Stürme der Entwicklungsjahre, all diese Nöte und Ängste in heranreifenden Kindern, der Tumult der erwachenden Sinne und zugleich diese ausschweifenden Grübeleien über Großes und Geheimnisvolles. Aber zugleich galt es, hier auch ein Vorurteil zu zerstören: denn wenn die herrlichste Lebenskraft sich von Anfang an auch als eine dunkle zerstörerische Gewalt erweist, so sind das die Früchte einer unverständigen Prüderie, die die Irrenden töricht schilt und die Strauchelnden in den Tod treibt. Nimmt die sinnliche Not doch z. B. und in einem so ernsten Buch wie Frenssens Hiligenlei einen so breiten Raum ein. Diese allgemeine Wahrheit wird nun von Wedekind verkündet mit einer rücksichtslosen Verteidigung des Lebensdrangs, gipfelt in jenem kalten, schneidenden, überlegenen Hohn des vermummten Herrn, der sich in den Vordergrund stellt und die gärende, flackernde Unbesonnenheit jugendlicher Stürmer und Dränger von der Moral der Gräber weg ins Leben leitet. — A. Kerr in der „Nation" 1901, 42 macht auf die Verwandtschaft Wedekinds mit der Romantik aufmerksam. Sie zeigt sich in der Art, wie der Dichter sich mit seinen Gestalten unterhält, in der paradoxen Mischung tragischer und satirischer Elemente, in den dilettantisch losen impressionistischen Skizzen, in denen sich der Dramatiker Wedekind erstmalig betätigt.

Dem Liebesdrang nachzuspüren von seinem ersten dunkeln Anfängen, seinem ersten Erwachen bis zu seinen wildesten Exaltationen und bis zu seinem grauenhaften Absterben — ist die eigentliche Domäne Wedekinds. Alle Möglichkeiten und Entartungen des erotischen Dranges zeigt er auf, und indem er seine Doppelnatur erforscht, kommt er zu einem Zwiespalt im Grund der Welt.

Der mit solch nachdenklichem Spürsinn die geheimsten Tiefen aufschürft — ein Schatzgräber nächtlicher Geheimnisse von nie geahnter Schauerlichkeit — vermag doch nicht zu verbergen, daß die Kinderstube seiner Muse das Überbrettl gewesen ist. Dieser Kunst kommt es auf momentane Überraschungen, auf Augenblickserfolge, auf zugespitzte Effekte an. Unsers Herrgotts Hofnarr hat ein Kritiker Wedekind genannt. Das frühe gewobene Gewand des Possenreißers legt er nicht ab, auch wenn er mit priesterlicher Miene fürchterlichsten Weltschmerz verkündet.

Welche riesenhafte Paradoxie in den drei Szenen des Totentanz, die man gewissermaßen als das Gegenstück von Frühlingserwachen bezeichnen kann. Der Dichter schreibt als Motto auf das Titelblatt des Stückes das Jesuswort: „Wahrlich, ich sage euch, daß die Sünderinnen vor euch in das Königreich Gottes eingehn", stellt eine Widmung „meiner Braut in innigster Liebe" voran — und führt uns ins Freudenhaus. Wir treffen Elfriede von Malchus, die versucht, ihre frühere Dienerin Lisiska zu retten; ihr begegnet der Mädchenhändler Casti Piani in einem Dialog, in dem sich Tierisches und Göttliches, Gemeines und Hohes auf das verwegenste vermischen, Abgründe voll Verwesungsgeruch öffnen sich, Entsetzen und Ekel will uns erfüllen, und doch reizen unerhörte Tiefblicke, geniale Perspektiven. Dieser Casti Piani ist eine Spottgeburt von Dreck und Feuer, ein Teufel mit einer Sehnsucht nach dem Himmel und doch in der verwunderlichsten Form etwas Idealis und Prophet. Denn er mit seinem erstorbenen Triebleben, der mit dem Leben abgeschlossen hat, er hat persönlich nichts von seiner Tätigkeit, und doch verherrlicht er mit extatischer Glut, die etwas Fanatisches hat, mit der verzweifelten Inbrunst eines heidnischen Priesters, der etwa Baal-Astarte vor dem abstrakt geistigen Verstandesgott einer gesitteteren Religion weichen sieht, die Sinnenfreude als einziges Gut, als Lichtstrahl, als Himmelsfreude.

Wie sehr auch die aus wilden Lebenstiefen erwachsenen Maximen des düster kalten Marchesi Casti Piani die beschränkten Urteile des unter orthodoxen Vorurteilen erzogenen sittenstolzen Fräuleins überragen, so reicht doch auch er nicht bis in jene letzte grauenvolle Tiefe, die — fast ein Nachhall verzweifeltster buddhistischer Derwischweisheit oder Schopenhauerischer Erkenntnistragik von der Zuchthausarbeit des Willens — zum Ausdruck kommt in jenem furchtbaren Refrain der Lisiska: „Es war stets nur der höllische Trieb, an dem von Freude nichts übrig blieb." Wir erliegen zunächst der suggestiven Kraft dieser funkensprühenden Dialektik, die in kürzester Frist alte Gesetzestafeln zerbricht, die uns nötigen will alte Vorurteile umzuwerten oder doch mit Skepsis zu betrachten, und erst eine spätere nüchternere Nachprüfung gibt Auskunft, wie weit uns sophistische Taschenkünstlersstücke gefangen haben. Auf die furchtbarsten Überraschungen, die frappierendsten Plötzlichkeiten

geht die Wirkung der Wedekindschen Kunst. „Wir wandeln auf einem Dachfirst, und jede unvorhergesehene Erleuchtung kann uns das Genick brechen", das ist der schneidendste Ausdruck für diese aufs äußerste zugespitzte Dialektik dieser auf der Grenzlinie von Himmel und Hölle, von Seligkeit und Verderben, von gut und böse schreitenden Menschen. Eiskalter Teufelsspott wird jäh abgelöst von wahnwitziger Leidenschaftlichkeit. Aus langer Verhaltenheit züngelt plötzlich die Flamme sinnlicher Gier hervor. Oder der Drang zu ausschweifender Sinnenlust wandelt sich zu einem wahnsinnigen flagellantischen Trieb, zu büßen, zu leiden, Qualen zu dulden. In der verblüffend paradoxen Schlußwendung liegt ein schauerlicher Humor. Welch ein Umschlag! Der Priester der Sinnenfreude wird zum Selbstmörder, die tugendstolze Jungfrau, die nun ein Märtyrertum gesehen haben will, das ihre Hingabe zehntausendmal übertrifft, wird, widerstandslos angezogen von einem magisch lockenden Abgrund, zur rasenden Mänade — ob der Offenbarungen, die eine Dirne von ihrem Innenleben gibt!

Ein ähnlich schauerlicher Widerspruch — grauenhaft und grotesk zugleich — schrillt vor uns auf in dem Sittengemälde **Musik**. Ein kalter Machtmensch übt seine verführerische Gewalt hauptsächlich auf Grund seines musikalischen Künstlertums aus. Das alte Tragödienmotiv von der Verführten erscheint hier in der modernen tendenziösen naturalistischen Einkleidung, daß ein bestimmter Paragraph des Gesetzesbuches in Debatte gestellt wird als die Schranke eines lächerlichen konventionellen Vorurteils. Eine grausame Ironie liegt ferner darin, daß Lindekuh, der die ideale Forderung zu präsentieren sucht, an der brutalen Logik der Lebenstatsachen scheitert. Lang gefolterte Verzweiflung macht sich zuletzt in einem gellenden Lachkrampf Luft. Der Spott der Naturgesetze gegenüber einer menschlichen Komödie offenbart eine noch gräßlich lächerlichere Wahrheit. Klara hält das erste Kind zurück und kommt für diese Unnatürlichkeit ins Gefängnis — da sie nun aber der Natur freien Lauf läßt, gebiert sie ein totes Kind. Mit einer Grausamkeit sondergleichen und mit mephistophelischer Kälte weist Wedekind auf die Dissonanzen und Widersprüche im Grunde der Welt. Hier aber wird uns klar, welcher Unterschied besteht zwischen der Wedekindschen Tragikomödie und der Tragödie, die die innere Notwendigkeit des Weltgesetzes enthüllen will. Daß Klaras Kind stirbt, ist ein

Zufall, der das Wesen des Naturgesetzes nicht ausdrückt. Lebte das Kind, so fehlte die Pointe des Stückes. Wedekind sucht ein ausgesprochen schreckliches Einzelschicksal, in dem sich die fürchterlichsten Zufälle mit dem Notwendigen verbinden. Wir werden im folgenden noch bestätigt finden, wie sich dieses Ergebnis in die ästhetische Theorie einfügt, die Wedekind selbst aufgestellt hat.

Ist einerseits das Weib das Opfer, und verkündet Wedekind die Emanzipation des Weibes, ihr Recht auf Liebe bis zu jener wahnsinnigen Behauptung, daß nur der Brotneid der Männer diese Rechte leugnen könne, so zeigt es sich doch andrerseits, daß in dem Ringen der Geschlechter der Mann unterliegt. Was Strindberg in seinen schauerlichen Gläubigern über den Vampir Weib gesagt hat, das gestaltet Wedekind in der Tragödie Lulu, davon im ersten Teil „Erdgeist“ die Untreue gleichsam als das naturnotwendige Handeln der Weibesschlange erscheint, die einer elementaren Naturkraft gleich vier Männer mit ihrem schillernden Leib umringelt und in ihren Umschlingungen erdrosselt. Und dabei fragt sie mit naiver Verdorbenheit: Weshalb klagt ihr mich an? tue ich doch nicht anders, als was die Natur verlangt. — Ihr letztes Opfer ist Alwa, der Sohn ihres Wohltäters, an dem sie zum Mörder wurde, aber dann erreicht sie das Geschick, indem sie wie Zolas Nana in der Dachkammer verkommt, wo sie mit ihrem Vater Schigolch, einer ganz abenteuerlichen trottelhaften de Griffels eines Lautrec oder Beardley würdigen Figur, zusammenlebt. Zuletzt wird sie das Opfer Jacks des Aufschlitzers. Dieses anstößigste, im tiefsten Schlamm des Menschlichen wühlende Stück Wedekinds wurde von der Zensur verboten, im wiederholten Strafverfahren aber wurde Wedekind freigesprochen und seine ernste Absicht anerkannt. Die Vorrede nun, die der Dichter zu dem gemilderten, umgearbeiteten Stück geschrieben hat, ist hochbedeutsam zur Beurteilung der Absichten des Dichters. Zunächst fällt der Titel auf „die Büchse der Pandora“. Wedekind will nichts weniger als nach Art der griechischen Tragödie einen griechischen Mythos modernisieren. Aber er hat nicht nur das naturalistische Kunstziel, das Heer aller sinnlichen Leidenschaften, wie sie vom Weibe ausgehn, in einem furchtbaren sozialen Nachtbilde voll von grauenhaft grotesken Zügen vor uns erscheinen zu lassen, er ringt mit allen Kräften nach einer das

Bedrängende, Stoffliche beherrschenden Idee, nach einer modernen Tragödie grossen Stils. In der alten griechischen Tragödie — so ist etwa der Gedankengang Wedekinds — stehn die Hauptfiguren fast immer außerhalb des Natürlichen. Und diesen Tantalidenfluch trägt in seinem Stück die Gräfin Geschwitz mit sich herum. Die Gräfin Geschwitz, die ein unnatürlich verkehrtes Triebleben zu den eigenen Geschlechtsgenossinnen hindrängt, ist die eigentliche Heldin — eine Verfluchte, eine Verdorrte, in deren Psychologie W. eine eigene Meisterschaft errungen. „Sie wird durch den Gang der Handlung zu dem Versuch gezwungen, das auf ihr lastende furchtbare Verhängnis der Unnatürlichkeit unter Aufbietung aller seelischen Energie zu überwinden, worauf sie im dritten Akt, nachdem sie die entsetzlichsten Seelenqualen mit stoischer Fassung ertragen, als Verteidigerin ihrer Freundin den Opfertod stirbt.“ Der Tragikomiker erstrebt aber auch darüber hinaus noch als höheres Ziel eine moralische reinigende Wirkung durch Furcht und Mitleid. „Mich beseelte der Trieb, die gewaltige menschliche Tragik außergewöhnlich großer, völlig fruchtloser Seelenkämpfe dem Geschick der Lächerlichkeit zu entreißen und sie der Teilnahme und der Barmherzigkeit aller nicht von ihr Betroffenen näher zu bringen. Als eines der wirksamsten Mittel zur Erreichung dieses Ziels schien es mir nötig, das niedrige Gespött und das gellende Hohngelächter, das der ungebildete Mensch für diese Tragik bereit hat, in einer möglichst ausdrucksvollen Form zu verkörpern. Der Betroffene ist also der Kraftmensch Rodrigo Quast, gegen dessen gellendes Hohngelächter die Tendenz des Stückes gerichtet ist.“ Wir unterscheiden das ästhetische Ziel und die moralische Wirkung, die Wedekind nach seinen eigenen, im Vorwort vom 1. Mai 1906 ausgesprochenen Worten bezweckt.

Danach würde es ästhetisch das Problem der Tragikomödie sein, das uns hier in eigenartiger Formulierung entgegentritt. Zwei Typen sind es, die, wie es uns aus Wedekinds künstlerischer Entwicklung begreiflich wird, ihm mit einer tiefen Originalität gelungen sind, und auf dem Verhältnis dieser beiden Figuren beruht sein eigentümliches Kunstprinzip. Wir sahen und werden noch sehen, welche Erscheinungsformen des Lebens dem Dichter und Menschen anreizend und bedeutsam erscheinen. Er glaubte Neuland zu erschließen, wenn er die sexuellen Probleme, mit

denen sich sonst nur der Arzt und Richter befaßt, aus dem Versteck holte, um sie dichterisch zu gestalten. Denn im Liebesleben erscheint in höchster Intensität wie in einem Brennspiegel die individuelle Lebensfülle, die persönlichste Lebensform. Hier liegt die Wurzel der höchsten Lebensfreude, aber hier ist auch die Quelle unsäglichsten Elends zu suchen. Mit einer grauenvollen Dämonie zeigt er uns solch Verlorene, die unter dem Fluch der Unnatürlichkeit wie unter unheilbarer schleichender Krankheit hinsiechend verdorren. Andere Spielarten dieser Menschenart, die sich teils aus diesem Grundtypus herleiten, teils zu demselben hinführen, bei denen das sexuelle Problem, das bisher im Vordergrund stand, mehr zurücktritt, werden uns im zweiten Teil des Referates begegnen. — Das ästhetische Mittel nun, für derartige Personen ein tragisches Interesse zu erwecken, besteht darin, eine Kontrastfigur zu schaffen, die uns durch ihre Niedrigkeit Verachtung einflösst. Beispiele sind Rodrigo Quast und Zirkusdirektor Cotrelly in „Hidalla". Indem uns diese Figur zugleich komisch erscheint, wie sie uns mit Entrüstung erfüllt, richten wir unsere eigene Verständnislosigkeit, die sich in jener Kontrastfigur schrecklich und lächerlich enthüllt. Das Gefühl für das widerspruchsvolle Spiel der Erscheinungen gewinnt vermöge der ästhetischen Grundrichtung des Dichters eine besondere Färbung im Sinne einer grausamen Ironie, einer grauenhaft grotesken Komik. Diese ästhetische Besonderheit, deren Entstehung nach dem Vorhergehenden begreiflich wird, wird uns noch deutlicher werden, wenn wir vergleichsweise auf die Tragödie mit satirischem Einschlag, wie sie uns in großen Mustern wie Ibsen und Shakespeare entgegentritt, einen Ausblick tun.

Bei Aufstellung dieses Kunstprinzips handelt es sich aber auch um ein moralisches Werturteil. In diesem Streit würde es darauf herauskommen, ob der Normalempfindende im Falle der Gräfin Geschwitz den Widerwillen durch ein wirkliches Mitleid (d. i. doch die Möglichkeit des Mitleidens) überwinden könnte, und ob eine solche Umwertung unseres Geschmacks ein Fortschritt sein würde. Zuweilen scheint es doch so, als sollten wir in der Decadence, in der Perversion eine höhere Form des Lebens erkennen, als ob ein Mysterium von grauenhafter Tiefe sich hier enthüllen solle. Wedekind hat das moralische Urteil in seiner (für manche seiner Stücke noch zu positiv gehaltenen) Erklärung

selbst herausgefordert, wenn er es z. B. wagt, den Jesus vor dem Synedrium zu seinem Eideshelfer anzurufen. Jene verlorene Dirne im Totentanz sieht den Sinn des Lebens, den der Pharisäer nicht sieht, und steht daher dem Himmelreich näher. Aber ohne religiöse Prüderie und ohne den tiefen Ernst von Wedekinds schmerzlich wühlenden Grübeleien verkennen zu wollen, es erscheint ein himmelweiter Unterschied zwischen dem Jesusglauben an ein ewiges Leben und dem verzweifelten Nihilismus, jener Anarchie des Gefühls, die als tiefere Bedeutung die Wedekindsche Tragikomödie durchscheint. Man möchte doch meinen, daß Wedekind sich in dieser interessanten Umgebung von Zöllnern und Sündern, von der er nicht lassen kann, sehr wohl fühlt. Vergegenwärtigen wir — um von der notgedrungenen moralischen Abschweifung wieder auf ästhetisches Gebiet zu gelangen, um nach Kennzeichnung des sexuellen Problems in der zweiten Hälfte unseres Referates einen besonderen Typus der Wedekindschen Kunst im Hinblick auf die soeben entwickelte Theorie uns vorzustellen, — vergegenwärtigen wir uns diese Umgebung. Um an das letztbesprochene Drama anzuknüpfen — diese Lulu ist umgeben von einer Wolke abenteuerlicher Existenzen. Es treten auf Geschöpfe der Halbwelt, ein Kraftmensch und Athlet, ein Mädchenhändler, brutale Katilinarier, Spieler und Bankerotteure. Wir fügen aus den andern Dramen noch hinzu pumpsüchtige Künstler, verkommene Dichter, Zirkusartisten, Kriminalisten — frühreife Jünglinge, die sich aus dem Bann einer falschen Erziehung fortzureißen trachten. —

Und wo ist der Dichter zu Hause, über was für Schauplätze führt er uns? Wir treffen uns im Atelier, im Theater oder im Zirkus — er führt uns hinter schwedische Gardinen, in die Dachkammer, auf die Landstraße, ja ins Freudenhaus — gern verweilt er bei größeren Festen und Zusammenkünften, wodurch es ihm bei seiner losen Technik am ersten gelingt, alle möglichen Personen durcheinanderzuwirbeln, daran sich zugleich sein phantastisch abenteuerlicher Sinn ergötzt. So konzentriert er Münchener Glücksritter auf einem Ballfest mit Feuerwerk, läßt Pariser Demimonde wie ein Schattenspiel in Lulus Hotel über die Bühne ziehen oder sammelt den Auswurf der Unglücklichen in einer Elendenkirchweih. Und was für Schicksale haben sie alle durchlebt: z. b. diese buntzusammengewürfelte Gesellschaft auf

dem russischen Gutshof in der Burleske der „Liebestrank“. Eine besondere Vorliebe haben sie für Amerika, das Land des skrupellosen Lebensdrangs, der Reklamegrößen, wo es keine Überraschungen gibt, die Heimat eines kaltblütigen „hundeschnäuzigen“ Humors, das Vaterland Mark Twains und Poes.

Ein Ineinander tief nachdenklicher Momente mit den Gebilden einer buntabenteuerlichen Atmosphäre, in der statt der regulären Bewegung der Saltomortale, die Akrobatik des Zirkusmenschen gilt, wo eine groteske Phantasie, die realen Maße vergessend und auf den Kopf stellend, sich an einem tollen Gewirr verzerrter Linien berauscht, charakterisieren die Kunst Wedekinds, die sich von der clownhaften Spaßmacherei eines Naturmenschen, dem es „Spaß macht, mit verblüffend geistreichen Einfällen seinen Mitmenschen die Köpfe zu verdrehen“ (Hidalla), bisweilen bis zu jener Grenze erhebt, der die ewige Kunst Shakespeares benachbart ist. Das Schwanken zwischen Abenteurertum und Prophetismus zeigt sich auch, wenn wir die Verhältnisse betrachten, auf denen sich fast jedes Drama Wedekinds aufbaut. Da haben wir fast überall den skrupellosen Machtmenschen, der die andern ausbeutet, sodann den Idealisten mit dem Anflug von Scharlatanerie, oder den durch ein Verhängnis der Natur, des Vorurteils, der Erziehung von dem menschlichen Glück Ausgeschlossenen. Unter den Frauen haben wir wieder Formen der Hingebung, aber auch hier Nuancen nach der Seite der Veredlung, der Beschränktheit und wieder eines perversen sadistischen Dranges — andrerseits der Herrschsucht im Sinne kalter Berechnung, aber auch einer gewissen Grausamkeitswollust.

Gerade den Typus des über der konventionellen Moral von gut und böse schwebenden Phantasten mit einem idealistischen Einschlag schillernd zwischen tiermenschlicher Verworfenheit und übermenschlicher Göttlichkeit möchte ich in einigen Vertretern vorführen, weil sich hier, wie oben erwähnt, die Eigenart sowie auch der höhere Zug der Wedekindschen Kunst am ersten zeigen läßt.

Eine der besten Komödien der neueren Zeit ist der Marquis von Keith. Unnachahmlich sind gewisse Münchener Kreise getroffen, in denen die Jagd nach Genuß das einzige Idol ist. Er zeigt den Tanz um das goldene Kalb und die unbedingte Herrschaft des Mammons auch auf dem Kunstgebiet. Kasimir trifft

die Brutalität des Lebens mit den Worten, die die Bedingung für den Erfolg auch der begabten Sängerin festlegen: „was wäre die gefeiertste Sängerin auf der Bühne, wenn es der reiche Mann nicht für seine moralische Pflicht hielte, sie sich à fonds perdu anzuhören. Mag die Gage in einzelnen Fällen noch so glänzend sein, in Wirklichkeit bleiben es doch immer nur Almosen, von denen diese Leute leben.“ — Wedekind zeichnet Kunstzigeuner, die ein Schmarotzerleben führen, und beweist, wie auch der erfolgreiche Kammersänger, der gefeierte Halbgott, noch abhängig ist — vom Impresario.

Der Marquis von Keith ist ein Glücksritter großen Stils. Er nennt sich selbst eine Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb. Treffend erklärt sich seines Wesens Art daraus, daß er ein Bastard ist von einem Mathematiker und einer Zigeunerin: daher seine scharfe sachliche Dialektik und wieder sein unruhiges Blut, das ihn für Weiberschönheit, Kunst und Poesie empfänglich macht und ihn durch die Welt treibt; daher seine Kombinationsgabe und wieder seine Unfähigkeit, in einer bürgerlichen Atmosphäre atmen zu können. Er ist teils Halbgott, teils Krüppel schon in der äußern Gestalt: er hätte eine musterhafte Figur, wenn er nicht auf einem Beine hinkte, und er hat die groben roten Hände eines Clown. Er ist mit der 16jährigen Molly nach Amerika durchgebrannt. Beide sind die Opfer einer falschen Erziehung, für die auch der junge Kasimir als Exempel hereingebracht wird, ein frühreifes Großstadtpflänzchen mit einem Hunger nach Sensationen. Marquis Keith hat es in Amerika, wo katilinarische Existenzen noch am weitesten kommen, beinahe bis zum Präsidenten von St. Jago gebracht. Aber er hat das Mißgeschick, immer drei Tage vor dem großen Erfolg zu scheitern; andererseits erweist es sich, daß er gegen die tödliche Kugel gefeit ist. Er taucht in München auf, und obwohl er nichts hat, hält man ihn für einen amerikanischen Eisenbahnkönig. Er hat nun den fabelhaften Plan, durch eine schwindelhafte Gründung in aller Kürze steinreich zu werden. Er hat denn auch einen Anhang gewonnen, sich einige zahlungsfähige Münchener Philister gesichert, aber freilich: die erste Finanzgröße ist nicht bei der Sache, und Anna, die einer raffinierten Pariser Toilette den Sieg verdankt, den ihr ihre Stimme nie errungen, zeigt sich zweideutig. Während Keith ganz nahe am

Ziele ist, werden die Gegenminen geführt, und in diesem Umschlag liegt eine große Ironie. Der skrupellose Hochstapler sieht sich übertrumpft durch den noch brutaleren Geschäftsmann Kasimir, dem er sich durch ein gefälschtes Telegramm in die Hände liefert. Er verstrickt sich in sein eigenes Netz. Denn zu Fall bringt ihn der Selbstmord Mollys, die trotz ihrer Beschränktheit die Verhältnisse richtig durchschaut, und die, indem sie der stolzen und dabei verräterischen Nebenbuhlerin weicht, doch den Sturz des Geliebten besiegelt. So wird der große Glücksritter doch zuschanden an der Weisheit dieser Welt, und der vorher meinte „Sünde ist ein mythologischer Ausdruck für schlechte Geschäfte" bekehrt sich zu dem neuen Standpunkt, daß das beste Geschäft die Moral sei, und daß man seinen Nutzen nur im Nachteil von Dummköpfen und Schuften suchen soll. Der Kampf zwischen Ehrgefühl und Lebensdrang, zwischen der höheren und der gröberen Natur des Unverwüstlichen wird geschlichtet durch das Wort: „Das Leben ist eine Rutschbahn", womit für die Moral einer gewissen Menschenklasse der Nagel auf den Kopf getroffen ist. Es ist eins von den geistreichen Paradoxen, die uns die Zwischenreichsmoral dieser falschen Propheten illustrieren, die bei aller Abgefeimtheit einen Zug von Größe zeigen, bei aller rücksichtslosen Brutalität auch etwas von der kindlichen Naivetät, dem Nachtwandlerischen des Genies enthüllen. Es fehlt dieser Menschensorte ein Quentchen praktischer Lebensklugheit, sie straucheln über einen Überschuß von Phantasterei, während sie im übrigen alles Zeug hätten, um die Welt zu beherrschen[1]).

Der Marquis von Keith ist eine Komödie mit tieferer Bedeutung. Das moralisch Anrüchige dieses Mannes fehlt dem

[1]) Aus der Zahl der Dichtungen, deren Helden geniale Spitzbuben oder Gauner sind, ragt das Stück hervor. Der Hereinfall des Hochstaplers ist von tragikomischer Wirkung und der Marquis von Keith gehört zu den besten komischen Schöpfungen des Dichters. A. Kerr hat die besondere Art dieser Komik zu charakterisieren gesucht: „der Dichter sagt mit korrektestem Ernst die fürchterlichsten Dinge, an denen man stirbt und bleibt ruhig, während man stirbt. Er beginnt ein leises Lachen aus dem Ernst heraus, das immer heftiger wird, bis man bloß noch so zuckt — es ist die Selbstverständlichkeit, mit der das Ungewöhnliche dargestellt wird — eine unentwegte Verrücktheit."

Helden von Hidalla, dafür sind andere Schattierungen des Grundtypus stärker ausgeprägt. Der Marquis von Keith ist trotz der losen Tecknik im ganzen einheitlich: wir haben eine leidlich zusammenhängende Handlung, die sich in kurzer Zeit abspielt, und alle Nebenfiguren und Episoden fügen sich in die Haupthandlung ein, so daß sie das schließliche Ergebnis begründen. Auch ist die ganze Atmosphäre abenteuerlich und dabei lebenswahr, der Held und das Milieu passen zusammen. Dies alles kann man von Hidalla nicht sagen, wo sich keine Gesamtstimmung ergibt zwischen der teils grauenhaften, teils grotesken Hauptfigur und der Umgebung, die sich aus lebenswirklichen Gestalten von realistischer Schärfe und aus ganz unmöglichen, possenhaften Charakteren zusammensetzt. Ein solche Mischung ließ man sich bisher nur in der Komödie gefallen, nicht aber in einem Stück, in dem Ernstes, ja Tragisches gesagt werden soll. In Ibsens späteren Dramen mit satirischer Grundtendenz z. B. wird man immer doch noch Allgemeingültiges und Einheitliches finden, wenn auch nicht im Sinne der alten idealistischen Schule. Und Ibsen scheint mir Wedekind öfters vorgeschwebt zu haben: man vergleiche etwa das Verhältnis der beiden Frauen in Rosmersholm mit den ähnlichen Beziehungen in Musik oder auch im Marquis von Keith — oder Hetmann mit Ulrik Brendel. Wedekinds Neigung, direkt zu dozieren, anstatt das, was er uns sagen will, dichterisch zu gestalten, so daß wir selbst die letzten Schlüsse ziehen können, ist in Hidalla noch stärker als im Marquis von Keith. Zwar gehört die Exposition dieses Stückes zu den technisch befriedigenderen. Aber im weiteren Verlauf sind doch die Zwischenfälle von unwahrscheinlicher Gewaltsamkeit, und der Schlußeffekt scheint zu bestätigen, was einmal ein Kritiker ausgesprochen hat, daß das Überbrettl das starke Talent Wedekinds ruiniert habe. Denn der Gesichtswinkel, der sich während der entscheidenden Erlebnisse gebildet hat, kehrt konstant wieder. Immerhin übt das Verhältnis zwischen Fanny und Hetmann einen eigenartigen Reiz. Auch mag sich wohl eine typische Tragik erkennen lassen in dem Schicksal Hetmanns, der in der Dachkammer sitzt, während andere aus seinen Ideen, die ihnen goldene Ernten einbringen, Kapital schlagen. Auch solche Idealisten gibt es zweifellos, die in ihrer Einbildungskraft ein Ideal predigen, das zu ihrer eigenen Wirklichkeit in schroffstem Kontrast steht,

man denke z. B. nur an Stirner oder an Nietzsche. Und in einzelnen Tiefblicken, die uns die Seele dieses bis zum Tode opfermutigen Schwärmers, dieses Irrationale des Genies, erschließen, nimmt uns eine Poesie von ursprünglicher dämonischer Schönheit tief gefangen.

Hetmann will der Nützlichkeitsmoral der Armen eine höhere Schönheitsmoral gegenüberstellen, die von den obern Ständen gepflegt werden soll. „Hidalla oder die Moral der Schönheit" heißt der Titel seines Werkes, der uns bereits in Wedekinds rousseauisch anmutenden Erziehungsroman Minehaha begegnet ist. Aber dieser Schwärmertraum zeigt sich sofort bei der ersten Ausführung als wahnwitzig. Nicht nur daß die große Bewegung alsbald kläglich endigt oder sich in eine bürgerliche Sackgasse verrennt, von Anfang an sind doch nur 2 Menschen dabei ernst zu nehmen. Es kommt denn auch wieder auf eine grauenhafte Tragikomödie an. Es ist wieder das Wedekindsche Leibthema von dem Fluch der Lächerlichkeit. Die Tragödie des Idealisten kann er nicht schreiben. Die Wedekindsche Grundfärbung zeigt sich darin, wie der Großmeister der Hetmann Moral dieses „schiefgewachsenen unansehnlichen Mannes glattrasiertes Gesicht mit den vor Leidenschaft sprühenden Augen" sich verzerren läßt zu dem giftigen, grinsenden teuflischen Hohnlachen eines Wahnsinnigen; wie Hetmanns glühendes Streben, sich für sein Werk zu opfern, als mit einem pathologisch sexuellen Beigeschmack behaftet verdächtigt wird. Zuletzt weist der eine Konkurrenz zu dem eine Tonleiter singenden Schimpanse suchende Zirkusdirektor Cotrelly Hetmann die richtige Stelle als dummer August an. Denn „der dumme August fällt über jedes Hindernis, kommt überall gerade im richtigen Moment zu spät, will immer Leuten helfen, die es tausendmal besser verstehen wie er und weiß vor allem nie, weshalb das Publikum über ihn lacht". — Wenn man auch nicht behaupten will, daß hier die Willkür einer grotesken Verzerrung, einer nach unerhörten Verblüffungen gierenden Effekthascherei waltet, so würde diese Mischung doch die tiefe Gehaltenheit des echten Tragikers abstoßen, auch da, wo er des Dämonischen und Phantastischen als Arabeske nicht entraten zu können glaubt. — Lag es nahe, neben dem Symbolisten Ibsen mit seiner geheimnisvollen Gedankentiefe als dem Meister den keckeren sinnen- und farbenfroheren, temperamentvolleren Schüler Wedekind zu stellen, so

scheint er auch einmal des geistverwandten großen Briten Schatten beschworen zu haben in jener phantastischen Tragödie „So ist das Leben“ der einzigen Schöpfung, in der er seine eigentliche Domäne des erotischen Problems verläßt. Feine und tiefe Gedanken in parabolischer Umhüllung sind diesem Schauspiel, das aber nicht zu den stärksten Leistungen Wedekinds gehört, nicht abzusprechen, aber ein sich von Fall zu Fall steigerndes Interesse vermag dieses Nebeneinander loser Szenen nicht einzuflößen. Wir sehen keine Menschen von Fleisch und Blut vor uns, sondern phantastische Gebilde und Schemen gleiten dahin, und mit dem ehernen Eindruck der Notwendigkeit entläßt uns das Stück keineswegs.

Wedekind war wegen Majestätsbeleidigung verurteilt worden, und diese aktuelle Tendenz kommt zum Vorschein in der Verteidigungsrede im 2. Akt, in der die Lächerlichkeit gegeißelt wird, von einem juristischen Gesetzparagraphen aus ein Vergehen zu bestrafen, das überhaupt von einem gewöhnlichen Sterblichen nicht begangen werden kann, und für das es keine Sühne geben könne. Die unerhörte Ironie, der Doppelsinn besteht darin, daß der verbannte König sich selbst wegen seiner Majestätsbeleidigung verteidigen muß. Zugleich aber will der Dichter in diesem Stück sich von einer andern Anklage rechtfertigen, die er keck als Motto vor sein Stück setzt. Diese Anklage wird erhoben in dem Wort von Julius Hart: „In der deutschen Literatur von heute gibt es nichts, was so gemein ist, wie die Kunst Frank Wedekinds.“

Ein Aufstand der Handwerker von Perugia hat den schwelgerischen König, von dem freilich nichts Rühmliches berichtet wird, abgesetzt. Ein brutaler Fleischer bemächtigt sich des Thrones, den bisher der feine Phantast innegehabt hat. Man sieht den verbannten König in die Fluten stürzen, und dieser, der sich unbemerkt gerettet hat, kann (was allerdings schwierig vorzustellen wäre) nun inkognito, nur geleitet von seiner Tochter Alma, — wie Lear und Cordelia — durch sein eigenes Land irren. Er wird Tagelöhner und Schneidergeselle. Aber seine höhere Natur kommt ganz ungewollt zum Durchbruch und Mißgunst, Schmähung und Verfolgung treibt ihn weiter, bis er wegen Majestätsbeleidigung ins Gefängnis kommt. Hier soll offenbar das Los des Dichters und Phantasten in der wirklichen Welt symbolisiert werden,

der in der Welt des rohen Nutzens und in einer Umgebung voll niederer Triebe nicht gedeihen kann. Er erträgt sein Schicksal mit Würde, ohne aber das Bewußtsein seines heimlichen Kaisertums je zu verlieren — vielleicht weil er sühnen will? Er tötet alle Begierden ab, er wird wunschlos, und so trägt er auch die Quälereien seines Gefängniswärters. Man beachte die besondere Färbung der Tragik, die sich einerseits ins Buddhistische, Nihilistische fast allzu philosophisch verflüchtigt, um andrerseits nach Art eines Posseneffektes in einer tragikomischen Pointe voll grausamer Ironie zu gipfeln. Nach der Gefängnishaft sehen wir den König mit Kunstreitern und Komödianten auf der Elendenkirchweih — ein groteskes Seitenstück zu dem wahnsinnigen Lear auf der Heide. Sein königliches Ich ist nun gleichsam erloschen, und er verwandelt sich in einen Komödianten mit angenommenem Namen, der vor dem Usurpator auftritt und zu seinem Hofnarr d. i. einer zugleich rechtlosen wie straflosen Person gemacht wird. Wie vielem hat er entsagt: „Der Wollust befriedigter Rache, der Mannespflicht, seinem Stamm einen Erben zu erhalten und nun auch der nacktesten Menschenwürde, die den Sklaven sogar hindert, sich seinen Mitverdammten zur Belustigung preiszugeben!“ Aber er hat, indem er sich aufgab, auch die Tochter um ihr Lebensglück gebracht. Der Kronprinz begehrt Alma zur Gattin, aber die Tochter des Narren kann er nicht heiraten. Alle Opfer sind umsonst, und ihr Ergebnis ist Narrheit. Hier soll eine allgemeinmenschliche Tragik zum Vorschein kommen. Nun glaubt ihm niemand mehr, daß er der König ist. „Ich soll wohl noch beweisen, was ich seit meinem Sturz durch übermenschliche Seelenkraft geheimgehalten — nun soll ich der Allmacht Spuren tiefer ergründet haben als je ein Mensch, um schließlich als wahnwitzig zu gelten — einen untrüglichen Beweis! Sonst beschließe ich meinen unseligen Kampf mit der Welt noch im Narrenturm und belade dich auf Lebenszeit mit dem gräßlichsten der Flüche, mit dem Fluch der Lächerlichkeit. — So ist das Leben!“

Also auch hier wieder die Tragikomödie vom Fluch der Lächerlichkeit. So mag der Dichter des Grotesken das Lebensproblem lösen. Aber aus grauenerregenden Ängsten oder aus einer lächerlich furchtbaren Tiefe muß ein höherer Weg führen zu der Schönheit und Harmonie, und es ist die Frage, ob der Dichter ihn finden wird, ob er die Höhe der tragischen Kunst

erreichen wird, oder ob er nur das psychologische Interesse einer seltenen Eigenart befriedigen wird. „Wedekinds ästhetische Bedeutung liegt in der moralischen Persönlichkeit", hat R. Schaukal kürzlich geschrieben. Daß er selbst bitterernst genommen sein und Großes will, hat Wedekind noch in jüngster Zeit ausgesprochen in den drei Szenen „Die Zensur" (veröffentlicht im Morgen und im Berliner Tageblatt). Wie die Ibsenschen Adelsmenschen möchte er die Menschen zur Schönheit und zur Freude führen. Dort heißt es: Der Streit kommt nur daher, daß wir die erhabene Schönheit geistiger Gesetzmäßigkeit so wenig würdigen, wie wir die unerbittliche Gesetzmäßigkeit körperlicher Schönheit einsehen. Der Geist ist uns ein strenger Zuchtmeister, die Erscheinungswelt ist uns ein loser Possenreißer. Die Freude am Geist, die Ehrerbietung vor der Erscheinungswelt, das sind die beiden Elemente, „die ich, bevor ich sterbe, noch miteinander aussöhnen möchte", und etwas weiterhin: „An der Schönheit der Weltgesetze haben wir keine Freude. Vor den Gesetzen weltlicher Schönheit hegen wir keine Achtung. Die Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht, das ist das Ziel, dem ich mein Leben opfere, dem ich seit frühester Kindheit zustrebe.

Und um die vielleicht widerstreitenden Empfindungen, die die Erscheinung Wedekinds einflößt, harmonisch ausklingen zu lassen, setze ich zum Schluß noch einen Satz hierher aus der Würdigung, die ein persönlicher Freund Wedekinds aus intimem Verkehr heraus gegeben hat. Kurt Martens schreibt im literarischen Echo (1. Oktober 1907): Dürfte ich von seinem armen reichen Leben erzählen, seine schönen, herzlichen, wehmütig heitern Briefe vorlegen, der Nächte gedenken, in denen er, beim Weine aufbrausend, wundervolle Torheiten von sich gab, man würde sich wundern über die einfache, oft kindliche Güte, die Hochherzigkeit und unbeugsame Redlichkeit dieses „Mephistopheles".

Diskussion

Vorsitzender: Je mehr ich mich den meisten positiven Ergebnissen des Referats anschließe, um so nachdrücklicher möchte ich sofort feststellen, daß der Weg, auf dem das Referat zu diesen Ergebnissen gekommen ist, mir nicht ganz einwandsfrei erscheint. Und zwar habe ich zwei Einwendungen gegen die angewandte Methode zu machen: Erstens scheint es mir notwendig, um eine Persönlichkeit wie Wedekind, deren Schaffen in den Zeitraum von etwa $1^1/_2$ Jahrzehnten zusammengedrängt übersichtlich vor uns liegt, zu verstehen und zu beurteilen, mehr als geschehen auf die Chronologie seiner Werke einzugehen, und zweitens wäre es nötig gewesen, innere und äußere Erlebnisse, von denen wir durch den Dichter selbst unterrichtet sind, dichterische Beeinflussungen, Berührungen mit fremder Kultur nicht völlig auszuschalten, da nur die Kenntnis dieser Vorgänge die Entwicklung dieses seltsam widerspruchsvollen Dichters erschließt. Es erscheint mir unmöglich, Wedekind als Mensch und Künstler zu verstehen, ohne sich klar darüber zu sein, daß er an entscheidenden Wendepunkten seiner Laufbahn Anregungen erfahren hat durch das Leben in Paris, weniger stark wohl in London. Und ein merkwürdiger Bruch in der bis dahin sich folgerichtig entwickelnden künstlerischen Physiognomie scheint mir wiederum nur dann verständlich, wenn man in Betracht zieht, daß Wedekind im Jahre 1905 um seines Dramas „Die Büchse der Pandora" willen angeklagt und freigesprochen worden ist, weil das Werk „einen ernsthaft literarischen Wert hat und eine sittliche Tendenz verfolgt". Wedekind selbst gibt ausführlich Auskunft darüber in der Vorrede der umgearbeiteten „Büchse der Pandora", veröffentlicht die ganzen Verhandlungen, und da zeigt sich meiner Ansicht nach eben jener Bruch in der künstlerischen Physiognomie, der mit das interessanteste Problem der Psyche und des Kunstwerks Wedekinds ist. Denn das, was Wedekind von jenem Ereignis an als Programm seines Schaffens, auch des zeitlich zurückliegenden, proklamiert, was er als Theoretiker, als moralisierender Ästhetiker, und ästhetisierender Moralist, sowohl in jener Vorrede, wie in den im „Morgen" erschienenen Szenen „Die Censur" ausspricht, kann ich nicht mehr in Einklang bringen mit seinem Schaffen.

G. Litzmann: Mir scheint der Widerspruch lösbar, wenn man annimmt, Wedekind habe in den ersten Jahren naiv gestaltet und später moralisierende Prinzipien nachträglich in seine Kunstwerke hineingetragen, die ja latent, d. h. ihm selbst unbewußt, darin gelegen haben mögen. Erst durch die Angriffe ist er dazu gekommen, sich über Zweck und Ziel seines künstlerischen Schaffens klarzuwerden. Denn, daß er in früheren Jahren bewußt moralisierende oder auch nur erzieherische Tendenzen gehabt habe, scheint mir nach den Werken, die vorliegen, besonders angesichts seiner Lyrik, auch unmöglich.

Vorsitzender: Bei „Frühlings Erwachen" halte ich es für möglich.

Enders: Sollte das nicht ein künstlerisch gestaltetes Erlebnis sein?

Vorsitzender: Gewiß, es ist herausgewachsen aus seinen Erfahrungen in der Schweiz, in dem Erziehungsinstitut. Ich glaube mich zu entsinnen, daß einer seiner ehemaligen Schulgenossen die Bedeutung dieser autobiographischen Elemente stark betonte. Es ist, wie bei den Erzeugnissen der Stürmer und Dränger, der Niederschlag persönlicher Erlebnisse in den Jahren der Entwicklung. Wedekind steht von Anfang an in Verteidigungsstellung. Wenn ich das tragische Problem seines Lebens zusammenfassen will, so möchte ich sagen: Es ist immer die Tragik des Verkannten, die sich bei ihm durch Autosuggestion zur reinen Tragik zuspitzt und später unter Einflüssen von außen zur Tragikomödie verstärkt. So hat er sich von vornherein gefühlt, in seiner ersten Reaktion gegen seine Umgebung, gegen die Gesellschaft, in der er aufgewachsen ist. Daraus entspringt zunächst „Frühlings Erwachen". Später, als er ins Leben hinein gekommen ist, entwickelt sich ihm die Tragödie zur Tragikomödie: Ein ewiges Verkanntwerden und nun das Spielen mit der Welt, die ihn verkennt. „Frühlings Erwachen" enthält aber, ebenso wie die Werke der Lenz und Klinger, auch ein bewußtes Programm für die Zeit: so ist es verkehrt, so müßt ihr es besser machen! Hier gebe ich also eine erzieherische Tendenz zu; was Wedekind aber nachträglich in der Vorrede der „Pandora" und mit ungeheurem Pathos in der „Censur" entwickelt, das erscheint mir als Selbstbetrug. Daß seine künstlerischen Absichten sich im Lauf der Zeit überhaupt verändert haben, scheint mir auch aus der eigentümlichen zweiten Fassung des ersten Aufzuges des Erdgeistes hervorzugehen, der in der „Neuen Rundschau" August 1902 veröffentlicht ist, und von dem heut überhaupt noch nicht gesprochen worden ist. Diese „Exekution" entspricht szenisch genau dem ersten Aufzug des Erdgeistes; die Gespräche sind im wesentlichen die gleichen, aber hineingebracht sind eine Reihe von Monologen mit programmatischen Äußerungen, die über den Rahmen der Tatsachen herausgehen, besonders in dem einen Monolog des Malers, der hier nicht Schwarz, sondern Knote heißt.

Nieten: Ich habe mich sehr ausführlich mit dem Erstlingsbuch „Die Fürstin Russalka" beschäftigt, trotzdem er später zweifellos reifere Werke geliefert hat. Aber gerade schon in diesen Novellen und Dichtungen zeigt es sich, daß er das Leben als Problem auffaßt, daß sich sein Denken mit diesem Problem ununterbrochen beschäftigt, das in verschiedenen Spiegelungen in seinen Kunstwerken verkörpert wird.

Enders: Problemgestaltung und erzieherische Tendenzen im Kunstwerk sind aber ganz verschiedene Dinge. Daß Wedekind Probleme gestaltet, liegt auf der Hand, aber wie soll man sich abfinden mit den erzieherischen Tendenzen, die Wedekind selbst seinen Werken unterlegt, ebenso wie es im Literarischen Echo Kurt Martens tut, der sein persönlicher Freund ist und außerdem eine ihm verwandte Natur. Ich glaube, man muß auch diesen, etwas panegyrischen Aufsatz skeptisch lesen.

G. Litzmann: Es ist mit dieser Verteidigung durch einen Freund aber doch wiederum ein Beweis gegeben, daß Wedekind das, was er theoretisch ausführt, ernstlich anstrebt, und das mit seiner Lyrik in Einklang zu bringen, ist mir völlig unmöglich.

Dreesen: Man muß eben doch annehmen: Wedekind hat zunächst ganz naiv geschaffen; was sich ihm bot an Bildern, hat er entwickelt und vertieft, und man darf überzeugt sein von der Naivität seines Schaffens und dem Ernst seiner Persönlichkeit. Die Gerichtsverhandlung, die Begründung des Urteils haben ihm die Unbefangenheit geraubt, und heut ist er ein Mann mit bewußten Absichten.

Enders: Und die künstlerische Gestaltungskraft scheint mir — nach den Proben im „Morgen" — in diesem Stadium der Bewußtheit zurückgegangen zu sein.

Nieten: Darin liegt gerade der tragische Widerspruch bei Wedekind. Er will tragisch gestalten, ist aber an die burleske Form gewöhnt und kann es nicht mehr.

Vorsitzender: Dann wäre ja der höchst paradoxe Schluß zu ziehen, daß jener Prozeß, der gegen Wedekind angestrengt worden ist, ihm in ganz anderer Weise künstlerisch verhängnisvoll geworden ist, als die Richter und er selbst sich das gedacht haben. Je mehr ich mir die einzelnen Punkte überlege, um so weniger kann ich mich dieser Schlußfolgerung verschließen.

Junge: Es ist aber vielleicht nicht nötig, jene Wandlung nur auf das ganz persönliche Erlebnis des Prozesses zurückzuführen. Wedekind ist doch nicht der einzige, dem es eingefallen ist, seine künstlerischen Erzeugnisse plötzlich unter einen höheren Gesichtspunkt zu bringen; man denke nur daran, wie verschiedene Künstler sich plötzlich erzieherischer Grundsätze bewußt wurden und diesen eine Grundlage in der Gründung des Überbrettl zu geben suchten. Übrigens ist es mir aufgefallen, daß von dem Einfluß, den das Überbrettl doch zweifellos auf Wedekind ausgeübt, hier gar keine Rede gewesen ist.

G. Litzmann: Wenn von literarischen Einflüssen gesprochen wird, dann möchte ich doch in erster Linie auf die „Comédie rosse" hinweisen, die in Paris gerade zur Zeit von Wedekinds Aufenthalt dort en vogue war.

Diese comédie rosse, eine Abart des naturalistischen Dramas in Frankreich, die sich durch ebensoviel Roheit der Motive und Charaktere, wie durch Witz und Cynismus auszeichnet, zeigt eine eigentümliche Verwandtschaft mit Wedekinds Dramen und ganz besonders die Ausgestaltung, die der französische Typus durch Courteline erfährt, den Eloesser („Literarische Porträts aus dem modernen Frankreich") folgendermaßen charakterisiert: „Courteline ist zugleich Realist und Phantast; die Bedingungen der Handlung sind durchaus wahrscheinlich, nüchtern der nächsten Wirklichkeit entliehen, aber dann steigern sie sich ganz von selbst, und sie schwellen zu so ungeheuerlichen Proportionen an, daß sie maßlos, grotesk, ja schreckhaft erscheinen ...."

„Überhaupt pflegt Courteline Instinkte, die sich aus der Literatur

in die Clownspässe des Zirkus oder in die Scherze des Puppenspiels geflüchtet haben.“ Man vergleiche dazu den Prolog, den Wedekind als Einleitung zum Erdgeist in Tierbändigerkostüm mit der Reitpeitsche in der Hand spielen zu lassen pflegt. Eloesser sagt weiterhin von Courteline: „Leidenschaftlich, gehässig wird er nur, wenn er gewisse Institutionen der Gesellschaft angreift ..... Er hat es besonders auf die Zwangsanstalten abgesehen .... auf die Schule, das Heer, die Bureaukratie. Die Lehrer sind eigensinniger als Maulesel, gefährlicher als Wahnsinnige, dümmer als Schweine!“ Diese Charakteristik könnte man wörtlich auf Wedekind übertragen, und es ist wohl zweifellos, daß Wedekind Courteline gekannt hat, denn abgesehen von der Popularität, deren Courteline sich in den ersten 90 Jahren, besonders in Künstler- und Literatenkreisen in Paris erfreute, gehörten deutsche Übersetzungen seiner Stücke auch zum Bestand der freien resp. Sezessionsbühnen in Deutschland. Auch in der „Neuen Rundschau“ (damals „Freie Bühne“) ist in den 90er Jahren eine Burleske von ihm „Der Kommissar“ erschienen. Ich glaube, daß die einseitige Ausbildung von Wedekinds Talent in der Richtung des Tragikomischen, des Burlesken, mit auf diese Einflüsse zurückzuführen ist.

Geschäftliche Mitteilungen

Heft II: Stefan George.
3. Sitzung am 29. Februar: Keller als Charakteristiker.
4. Sitzung am 2. Mai: Das Tragische bei Hauptmann.
5. Sitzung am 6. Juni: Niederrheinische Dichtung.
6. Sitzung am 4. Juli: Neue Balladendichtung.

Das Inhaltsverzeichnis des II. Bandes wird dem 2. Heft beigelegt werden.

Die erste Sitzung dieses Jahres mußte ausfallen. Dafür wird im März ein Heft über Stefan George herausgegeben.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

MITTEILUNGEN DE
LITERARHISTORISCHE
GESELLSCHAFT BON

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzma

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstraße 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen außerhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang Februar 1908 Nr. 2

Über Stefan George

Referat von Ernst Bertram — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Über Stefan George

von

Ernst Bertram

„... Keiner wird dann mehr das Haupt schütteln über eigensüchtige Abschliefsung, die sich um das Weh der Mitbrüder nicht kümmere: denn der ist der gröfste Wohltäter für alle, der seine eigne Schönheit bis zum Wunder vervollkommnet."
Stefan George, „Maximin".

Alle Epochen eines vorwiegend reflektierenden Verhältnisses zum gleichzeitigen Kunstschaffen erscheinen eigentümlich gekennzeichnet durch eine seltsame Unsicherheit des ästhetisch aufnehmenden Empfindens — als wenn die Hybris, die Vermessenheit des Geistes, die in aller Historisierung von gegenwärtigem Erleben liegt, unausweichlich erkauft würde mit der instinktmäßigen Gewißheit des naiven Gefühls für den wirklich dauernden Wert.

Kaum irgendwann evidenter ist dies zu beobachten als in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Das eigenartig aggressive Element, das während dieser Periode bei den schaffenden Geistern, wie, in Zustimmung und Abwehr, bei den kritisch genießenden zu bemerken ist, gibt dieser Literaturbewegung oft den Charakter agitatorischer Tendenzhaftigkeit. Und vielleicht beweist nichts deutlicher diese tiefgehende Neigung, als das Verhalten der Zeit selbst solchen Erscheinungen gegenüber, deren Abgerücktheit und Fernbleiben vom literarischen Parkett fast übertrieben betont erscheint — wie der Dichtung Stefan Georges. Selbst vor dieser so gänzlich unaggressiven Kunst zeigt sich eine Divergenz der beurteilenden Meinung in einem Grade, wie er sonst nur gegenüber dramatischeren Naturen aufzutreten pflegt. Die zurückhaltende Strenge und Massenfremdheit dieser Kunst scheint in ihrem artistischen Selbst-

genügen so gar nichts zu enthalten, was die demokratischeren Instinkte der Kritik zu heftigerem Für und Wider reizen könnte. Sie ist, wie kaum eine andere, lyrische Kammermusik, und hat als solche von Anfang an den entsprechenden Zuhörerkreis selbst in der äußeren Form gefordert und zu bilden gesucht, den Konzertsaal der genießenden Öffentlichkeit aber, samt ihren Beifalls- und Kritikformen, mit einer beinah allzu stilisierten Scheu gemieden.

Dennoch, nur dem ersten flüchtigeren Blicke begrenzt sich die Bedeutung dieser aristokratischen Wortkunst in der Wertsphäre bloßer formaler Sprachgewebe von nur ornamentaler Absicht und Wirkung. Es scheint vielmehr, als wenn das Eigentliche, Letzte der Georgeschen Lyrik doch allerdings, in einem viel höheren Sinne, den Reiz einer — hier freilich völlig zur Form gewordenen — Tendenz in sich berge, welche der Abwehr wie dem Genießen, der aufnehmenden wie der verleugnenden Kritik gleicherweise jene spezifisch leidenschaftliche Färbung einer persönlichen Erfahrung und Entscheidung gibt. „Für so groß ich auch", urteilt Georg Simmel (in einem Aufsatz über George, der bereits vor 10 Jahren, Anfang 1898, in der „Zukunft" erschien) „für so groß ich auch das rein poetische Genie Stefan Georges halte, so könnte man trotzdem einräumen, daß seine Bedeutung als Künstler über seiner spezifischen Bedeutung als Dichter steht. Wie bei manchen Personen die allgemein menschlichen Eigenschaften die Begabung und Kraft zur einzelnen Leistung überragen und auch an ihr das eigentlich Wertvolle ausmachen, so übertrifft bei ihm vielleicht Ausbildung und Vertiefung des allgemeinen Elements „Kunst" die differentia specifica, die aus dem „Künstler überhaupt" den Dichter macht."

Hiermit ist in der Tat die Stelle bezeichnet, von wo die Bedeutung einer Erscheinung wie George sich schließlich erleuchtet: so sehr gerade seine Dichtungen als Kunstwerke jedes Außerhalb ihrer verschmähen, so sehr empfängt doch ihre Gesamtheit die letzten unwägbarsten Werte von der Totalität der Persönlichkeit aus, die sie gleichsam von innen heraus sich erhellen läßt. Dieser Erscheinung wird man deshalb nicht gerecht werden, noch ihre letzten notwendig treibenden Kräfte auch nur äußerlich begreifen, wenn man über dem rein künstlerischen, sage man selbst „artistischen" das sehr starke, im höchsten Sinne didaktische

Element dieser Persönlichkeit und dieser Kunst übersehen wollte, dies — wenn man die Bedeutung des Wortes im sublimiertester Nuance fassen will — Agitatorische in ihr, wodurch sich ein Kunstprinzip von überpersönlicher und überzeitlicher Geltung zu manifestieren scheint. Die eigentümliche, an den Renaissancebegriff der „Schule" gemahnende Gruppe der „Blätter für die Kunst" ist dafür, rein äußerlich, symbolisch. Jenes Verhältnis von Meister und Jünger, das die Umrahmung von Georges Persönlichkeit kennzeichnet, geht tief in seine Kunst zurück, wie die Anredeform so vieler Gedichte schon im Alleräußerlichsten bedeutsam verrät. Das für den Ferneren von sazerdotaler Pose nicht immer ganz freie Gefühl, gewissermassen Großmeister einer unsichtbaren Loge zu sein, eines Maurertums der Kunst und, vielleicht, auch einer besonderen Form des Erlebens — dies ist eine bestimmende und formende Kraft in Georges Dichtung. Man braucht dafür nicht einmal allzuviel Gewicht auf die programmatischen Erörterungen der Blätter für die Kunst zu legen. Daß sie in der Umgebung der Epoche ihres ersten Erscheinens geradezu wohltätig und als vielleicht erstes Zeichen beginnender Wendung erscheinen, bleibt hier ebenso außer Betracht, wie daß ihre rein theoretischen Erwägungen nichts grundsätzlich Neues darstellen. Die Dichtung Georges, jedenfalls, bedarf ihrer nicht. Aber sie haben vielleicht eine gewisse wegweisende Bedeutung zu dem hin, was in ihr bestimmend ist. Es ist das alte Problem der Form in der redenden Kunst, was hier eine seiner vielleicht extremsten und unerbittlichsten, daher auch einseitigsten Formulierungen gewonnen. Diese Formulierungen erscheinen nur zunächst bestimmt durch die ja naheliegende Abwehr des Naturalismus, „jener verbrauchten und minderwertigen Schule, die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang." (Folge I). „Viele, die über ein Zweck-Gemälde oder ein Zweck-Tonstück lächeln würden, glauben trotz ihres Leugnens doch an die Zweck-Dichtung. Auf der einen Seite haben sie erkannt, daß das Stoffliche bedeutungslos ist, auf der andern suchen sie es beständig, und fremd ist ihnen, eine Dichtung zu genießen." (II) „Wir sind bereit, manche heilsamen Einflüsse des „Naturalismus" anzuerkennen, vergessen aber einen unberechenbaren Schaden nicht: daß er uns daran gewöhnt hat, gewisse begleitende Bewegungen einer Handlung zur Vollständigkeit zu fordern, die

aber, wenn sie vom Dichter berücksichtigt werden, jedes Werk großen Zuges unmöglich machen.“ (III) Darüber hinaus aber erweisen sie sich, jenseits des Polemischen, als Ausdruck einer vollkommen heterogenen künstlerischen Veranlagung, als sie der Naturalismus voraussetzen und seinem Wesen nach überhaupt erwarten kann. Es ist jenes Hinneigen zu einem Kultus der Form — nicht aus der naiven Formfreude des südlicheren Menschen, sondern aus der eroberten und erarbeiteten des entbehrenden Nordländers — das im deutschen Geistesleben immer und immer wieder inmitten der nördlichen Gedanken- und Gefühlskunst sich Ausdruck zu erringen strebt. Bei George mag immerhin der ursprüngliche französische Einschlag seines Blutes diesen Zug zur Form noch verstärken —: daß er irgendwie undeutsch wäre, wäre eine ungerechte Einschränkung dessen, was wir im Bereiche deutscher Kunst als uns zugehörig empfinden dürfen.

„Es ist eine billige Vorspiegelung“ (heißt es in den Blättern für die Kunst): „Formreinheit sei etwas dem deutschen Geiste Unangemessenes, mehr dem Süden Eigenes: die frühen Kölner und andern rheinischen Meister sind so formstreng wie die gleichzeitigen italienischen Primitiven — ebenso der Gipfel der ganzen deutschen Kunst: Hans Holbein. Es gibt allerdings zwei Linien des deutschen Geistes“ . . (V) (eben eine südlicher und eine spezifisch nördlich orientierte.) Und noch bestimmter ist eine andre dieser programmatischen Äußerungen; „Man hat uns vorgehalten, unsere ganze Kunstbewegung der „Blätter“ sei zu südlich, zu wenig deutsch. Nun ist aber fast die hervorragendste und natürlichste aller deutschen Stammeseigenheiten: in dem Süden die Vervollständigung zu suchen, in dem Süden, von dem unsere Vorfahren Besitz ergriffen, zu dem unsre Kaiser niederstiegen, um die wesentliche Weihe zu empfangen, zu dem wir Dichter pilgern, um zu der Tiefe das Licht zu finden: ewige Regel im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation.“ (III)

Diese ausgesprochene Grundrichtung des Geistes gesellt George zu jener Schar künstlerischer Romfahrer, in der wir die Gestalten Hölderlins, Platens und C. F. Meyers, Erscheinungen wie Winckelmann, Anselm Feuerbach oder Adolf Hildebrand vorübergehen sehen. Auch jenes starke Betonen der Schule, der Tradition, das dem nördlicher orientierten deutschen Geist mit seinem Hang zu eigenbrödelnder Selbstabschließung so fremd

ist, hier erscheint es bedeutsam als ein Element südlichen Kunstcharakters: „Bevor in einem Land eine große Kunst zum Blühen kommt, muß durch mehrere Geschlechter hindurch der Geschmack gepflegt worden sein.“ (III) „Das Verwerfen jeder Übereinkunft in Gesellschaft und Kunst ist entweder sehr jung oder sehr gemein. Leute von niederer Abstammung haben keine Überlieferung.“ (III.)

So ist dies scheinbar „formalistische“ Ideal nichts als der Ausdruck der tiefflutenden romanischen Grundströmung im deutschen Geiste. Nicht um das Prinzip des Stilisierens überhaupt — im Gegensatz zum Grammophon-Ideal des Naturalismus — handelt es sich dabei —: sondern um ein anderes Stilisierungsempfinden, als dasjenige spezifisch nördlicher Künstler. So wie die Vollendung, der letzte geheime Zauber der südlichen Landschaft selber eben in der vollkommnen Beherrschung und sozusagen Parkstilisierung ihrer natürlichen Gegebenheit durch die Formen menschlichen Kulturlebens besteht, so daß der Gegensatz zwischen beiden in einem Höheren, nicht mehr Zwiespältigen aufgehoben ist — während sich die nördliche Landschaft dort vollendet, wo die große Freiheit eines unberührten, noch unzwiespältigen Daseins in furchtbarer oder melancholischer Einsamkeit über der ungebrochenen Scholle sich breitet.

Hier, eben an diesem Punkte, wenngleich von anderer Seite her, begreift Georg Simmel das Problem, das den Namen George trägt — in dem erwähnten Aufsatz von 1898, — also noch vor Erscheinen öffentlich zugänglicher Ausgaben von Georges Gedichten — der noch heute das Tiefspürendste und Fesselndste ist, was über diese Kunst gesagt worden. Es scheint kaum möglich, die Totalität dieses Phänomens, soweit es damals bereits sichtbar, mit intuitiverer Sicherheit und Deutlichkeit zu erfassen, als es hier geschehen. Daher sei erlaubt, hier einiges in die doch einmal notwendig sich begegnenden Zusammenhänge mit aufzunehmen. Das Einzelproblem George weitet sich hier von vorneherein zur „kunstphilosophischen Betrachtung“:

„ . . Das Wesen der Kunst als solcher, das, was die Kunst zur Kunst macht, liegt in der Entwicklung . . . . gleichsam vom subjektiven Ich zum objektiven, zu jener Schicht unseres Fühlens, in der es die geheimnisvolle Gewähr trägt, über die Zufälligkeit der momentanen Erregung hinaus zu gelten, ja, überhaupt einer Ordnung jenseits des nur persönlichen Ich

anzugehören." . . . „ . . . Für die populäre Vorstellung ist die Lyrik noch ganz der Ausdruck des elementaren Fühlens; je ungebrochener und radikaler dies im lyrischen Gedichte lebt und im Hörer mitschwingt, desto vollkommener scheint ihr Problem gelöst. Obgleich nun in Wirklichkeit die Lyrik aller großen Dichter sich mindestens auf dem Wege von dem primären, sozusagen naturalistischen Gefühl zu dem objektiven, von der Vergewaltigung durch den primären Impuls erlösten, befindet, so scheint mir, seit dem späteren Goethe, doch erst in der Lyrik Stefan Georges diese Fundamentierung auf das Über-Subjektive des Gefühls, dieses Sich-Zurückhalten von seinem unmittelbaren Anstürmen, zum unzweideutigen Prinzip der Kunst geworden. Keine Spur dabei jener Formalistik, die sich überhaupt auf kein Gefühl mehr beziehen, sondern von der Vollendung der nur äußerlichen Gestalt von Reim und Rhythmus leben will; vielmehr darum handelt es sich: fühlend über dem Gefühl zu stehen, an jener Grenzlinie innerhalb seiner sich anzubauen, . . . die die Provinz naturalistischer, ich möchte sagen: unartikulierter Gefühlsäußerungen von der Grundlage der Kunst scheidet". . . . .

Es ist nicht verwunderlich, daß der Vorwurf der Kälte und Lebensfremdheit hier in der Tat von seiten solcher nicht ausbleiben konnte, die gewohnt sind, eben die Unmittelbarkeit eines lyrischen Gefühlsausbruches mit seiner künstlerischen Wirkung mehr oder minder gleichzusetzen. „Man erinnere sich", sagt Hermann Bahr gelegentlich eines Aufsatzes über Platen, „daß auch Goethe so beschuldigt worden ist. Jeder wird bei uns der Herzlosigkeit und des Ungefühles verdächtig, wenn er die Kraft hat, seine Wallungen zu bezwingen und in die edle Zucht der Form zu fügen. Nein, unsere Sitte ist es, daß jeder nur so die Lava aus seinem Innern herausdampfen lassen soll; dieser Rauch wird dann Poesie genannt. Die klaren Bilder des unberauschten, hell träumenden Künstlers scheinen daneben blaß. Daß die Kunst aber die Ruhe des Streites ist und alle Leidenschaften gebändigt enthält, indem sie nur die Schatten abbildet, die das wilde Leben in ihre reinere und lautlose Region wirft, können wenige begreifen." Wirklich bleibt die Frage nach der Möglichkeit ursprünglicher tiefster Leidenschaft hier ganz außer Spiel. George selbst berührt diese Seite des Problems nur selten deutlich: „Die einen zu uns: ‚Eure Haltung ist uns denn doch zu kalt

und zu ruhig und zu wenig der Jugend angemessen.' Wir zu ihnen: ‚Seid ihr noch nicht vom Gedanken überfallen worden, daß in diesen glatten und zarten Seiten vielleicht mehr Aufruhr enthalten ist als in all euren donnernden und zerstörenden Kampfreden?'" (III)[1]). Das, was als Kälte oder Gefühllosigkeit empfunden wird, ist lediglich bedingt durch den Stilisierungsgrad. Jene Dichtungen Georges, vorzüglich im Algabal, denen man Grausamkeitslust vorgeworfen hat, zeigen diesen psychologischen Vorgang vielleicht am deutlichsten. Denn diese vermeinte fühllose Härte, ja Grausamkeitsfreude ist nur die Folge jener absoluten Loslösung und souveränen Verarbeitung von gegebenem Gefühlsmaterial zu dem sprachgebändigten Kunstwerk aus Maß, Klang und Assoziationen, ist nur ein Ausdruck der völligen Selbständigkeit, des Darüberstehens über denjenigen Regungen, die als solche gar nicht der Kunst angehören. Es mag hier erinnert werden, daß sehr häufig ein starker Grad einer bestimmten Art von Stilisierung, — sofern es sich um menschliche Vorbilder handelt — einen deutlichen Zug von Grausamkeit zu involvieren scheint. Gleichsam als wenn das gänzliche Fürsichsein, die vollkommen durchgeführte Individuation des stilisierten Gebildes von aller Gemeinsamkeit mit anderem — wie sie in dem Maße auch das meist egoistische Wesen nie erreichen kann — als wenn diese absolute und sozusagen egoistische Gleichgültigkeit des Kunstwerks gegen seine Umwelt ihm einen, wenn auch manchmal kaum spürbaren Zug lächelnder Lieblosigkeit, ja ausgesprochener Grausamkeit wie unter irgend einer metaphysischen Notwendigkeit aufprägte. Sehr viele orientalische und selbst griechische Götterbilder, manche Frauenporträts der italienischen Renaissance, oder Kopftypen von Max Klinger können dafür zeugen, nicht anders wie die Götter Homers, die Helden des

---

[1]) Vgl. das Gedicht „Goethe-Tag" (der siebente Ring):

„..... Was wißt ihr von dem reichen Traum und Sange,
Die ihr bestaunet! Schon im Kinde Leiden,
Das an dem Wall geht, sich zum Brunnen bückt,
Im Jüngling Qual und Unrast, Qual im Manne
Und Wehmut, die er hinter Lächeln barg,
Wenn er als ein noch Schönerer im Leben
Jetzt käme — wer dann ehrte ihn? Er ginge,
Ein König ungekannt an euch vorbei. ....

deutschen Mythos und die Gestalten sogar der heiligen Legenden[1]).

Von diesem letzten Extrem nun selbst abgesehen, handelt es sich hier, in allem, um ein formales Ergreifen schon des Wirklichen an sich, eine Eurhythmie des Erlebens selber, die in der Natur dieses Künstlers die Möglichkeit solcher lyrischen Existenzbilder von sogleich überpersönlicher und übermomentaner Gültigkeit schaffen. Diese Gebilde sind mehr noch als nur stilisierte Porträte einer Empfindung, einer Erfahrung der Seele, sie sind Gewirke gleichsam ornamentaler Assoziationen, die wie in einem Zwischenreich des Erlebens existieren, wo die stoffliche Veranlassung, das gegebene „brutale" Material nicht mehr bedeuten, als die mythologische Ergrübelung des erotischen Reigens auf einer jonischen Vase, oder als das historische Modell einer der starren Prinzessinnenbüsten von Laurana.

„Hier ist", sagt Simmel, „der andere Pol der lyrischen Entwicklungsreihe, deren einen das „Singen wie der Vogel singt" bezeichnet. Erhobene und trübe Stimmung, Liebe und Abwendung, das Gegenklingen der Seele gegen Landschaft und Menschen dürfen hier ihr natürliches Empfunden-Werden nicht bis in das Lied hinein fortsetzen, sondern das „Kunst-Werden" erfaßt die Gefühlsgrundlage selbst. Erst wenn das Gefühl alle Trübe, allen Drang, alle Unruhe seiner Erdgeborenheit hinter sich gelassen und sich in jene klare, weite übersubjektive Form gekleidet hat, wenn es an sich selbst schon die Ausgeglichenheit, Durchgeistigung, Rhythmisierung, kurz die eben so sicher empfindbare wie unvollkommen beschreibbare Metempsychose zum Kunstwerk erfahren hat, wird es zum Worte zugelassen: man könnte denken, daß die Frauen auf Feuerbachs „Konzert" diese Strophen sängen. Die schöne Abgemessenheit innerer und äußerer Existenz, wie sie das Ideal der „Wanderjahre" bildet, hat hier die lyrische Seite des Lebens ergriffen . . .

„. . . Das Gefühl hat allerdings seine Jugend abgelegt, nicht, um alt, sondern um zeitlos zu werden."

---

[1]) Vgl. C. F. Meyers Epigramm „Vor einer Büste":
„Bist du die träumende Bacche? Der Sterblichen lieblichste bist du!
Still in den Winkeln des Munds lächelt ein grausamer Zug."

Dieser Zeitlosigkeit und Entpersönlichung danken die lyrischen Gebilde Georges ihr wundervoll wirkendes Insichruhen, daraus haben sie das eigentümlich Unpathetische bei aller Vorliebe für Feierlichkeit und jene Goethesche „sichere Gegenwart", die aller empirischen Gegenwartlichkeit entrückt ist. Freilich ist damit auch zugleich schon die Begrenzung ihrer Wirkung geboten. Diese Kunst hat nichts von der augenblicklichen Gewalt mancher „unmittelbaren" Dichtung, die in der Tiefe aufwühlt und aus den Tiefen erlösen kann. Ihre Macht steigt nicht hinab zu den dunkelsten Stunden, weil sie selbst nicht aus ihnen, sondern über ihnen geboren wurde. Sie ist wie die Musik bei Schopenhauer, „alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergebend, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual". Erst dem gewohnten und vertrauten Ohr öffnet diese Musik ihre singenden Tiefen.

„Da handelt es sich nun freilich nicht mehr um Erlösung von der Not des Daseins, wenigstens nicht in dem Sinne, wie eine Kunst, die sich den unmittelbaren Gefühlserregungen zärtlicher anschmiegt, es vermag. Diese hier würde den Anspruch, die subjektiven Leiden und Unzulänglichkeiten des Lebens zu versöhnen, so zurückweisen wie ein edler Wein den Anspruch, den Durst zu löschen. Weil sie nicht aus den Leidenschaften geboren ist, wie die Kunst Michelangelos und Beethovens, wirkt sie auch nicht so vertiefend und dadurch erlösend zurück; sondern wie Giorgione und Bach steht sie von vorneherein im Hellen; und ihr Befreitsein und Befreien vom Dunkel ist nicht ein Aufstreben aus den heißen Tiefen erlösungsbedürftiger Leidenschaft, sondern ein Jenseits ihrer." (Simmel.)

Wie ein derartig strenges ästhetisches Prinzip durch Georges Dichtung hindurch sich wechselnd vollendet und in seinen Gestaltungen wandelt, ist hier nicht zu untersuchen. Auch nicht die Frage nach den Traditionen zu tun, die diese so neuartig scheinende und dabei so ganz im Zusammenhang sich fühlende Kunst bestimmten. Neben dem Goethe der Helena und des Westöstlichen Divan, neben dem Dichter des Titan und dem der venezianischen Sonette wären da auch Lyriker des Auslandes, namentlich Franzosen, anzuführen, die sich in Georges Übertragungen aus zeitgenössischen Dichtern z. T. vereinigt finden. Man würde dann die Ahnenreihe von Georges Dichtung auch

nicht hinaufverfolgen, ohne jenen Sonetten der italienischen Hochblüte zu begegnen, die sich in ihrer eigenen rhythmischen Seligkeit zu wiegen scheinen, und zuletzt würde man sich nicht fortwenden können, ohne den Schatten des großen Florentiners, dieses unerbittlichsten Gewissens irgend einer Zeit, vorüberschreitend zu gewahren. Bei all diesem würde, wer die Dichtung Georges nach ihren Bedingungen einsehen wollte, gewiß länger und nicht ohne vielfache Fragen zu verweilen haben. Es müßte auch betont werden, daß die Gestaltung jenes künstlerischen Grundempfindens gleichwohl sehr wechselnde Formen des lyrischen Ausdrucks innerhalb von Georges Werk erlaubt. Denn nur von fern und anfänglich zeigt das Georgesche Gedicht etwas wie einen bestimmten Typus. In Wahrheit liegen zwischen jenen frühen „Hymnen" oder den lyrischen Paradiesvögeln des Algabal und der in Gleichmaß und ornamental spielende Starrheit gekleideten Mystik des „Teppichs" und wiederum zwischen diesen und der ausgesparten Gedrungenheit, manchmal liedhaften Einfachheit, manchmal anklagenden Härte vieler Gedichte des „Siebenten Ringes" tiefe und unverkennbare Entwicklungen und Klärungen. Nur darf man das jugendlich Quellende in „Hymnen Pilgerfahrten Algabal" nicht in Unreife oder Unsicherheit der Form suchen wollen, oder die gewählte Schlichtheit der späten Verse mit greisenhafter Kühle und Künstlichkeit vertauschen wollen. Dort ist Maß und Gehaltenheit noch in Rausch und Taumel, hier in Stille und Bändigung noch tiefströmende Inbrunst und heroische Überwindung. Aus beiden spricht das gleiche, das den Dichter macht: Kraft und Maß:

„Ihr sehet Wechsel, doch ich tat das Gleiche.
Und der heut eifernde Posaune bläst
Und flüssig Feuer schleudert, weiß, daß morgen
Leicht alle Schönheit, Kraft und Größe steigt
Aus eines Knaben stillem Flötenlied." („Das Zeitgedicht.")

Jene überpersönliche Einheit und Unabhängigkeit vom Einzelerlebnis, welche die Dichtung Georges kennzeichnet, spricht sich äußerlich bemerkenswert schon in der zyklischen Gestaltung der Gedichtfolgen aus. Es sind große Gesamtheiten des Seins, typische Möglichkeiten des Erlebens, und die wiederkehrende Gleichheit des kaum noch Erlebbaren, was hier zu großen man möchte sagen sinfonischen Folgen rhythmischer Gebilde umge-

staltet ist. Die Greifbarkeit äußerer Daten ist hier nichts als Vorhang, Figur und Zeichen. Am äußerlichsten vielleicht noch im Algabal, am meisten und gelöstesten wohl im Jahr der Seele, dem vielleicht stillsten und innerlichsten Buche Georges. Die „historischen" Vorwürfe oder Motive des Algabal odes des „Teppichs", — sie sind nur die Tonart gleichsam, in der sich das Leben klanglich verwirklichen muß: „ . . Wir sehen in jedem Ereignis, jedem Zeitalter nur ein Mittel künstlerischer Erregung." (Bl. f. d. K. II.). Jene unter Georges Gedichten, die einen kleinen Ausschnitt vergangener Weise zu sehen, zu fühlen, in momentaner Konzentrierung erleben lassen — es sind nicht Bilder, Miniaturgemälde dieses Vergangenen; es sind zunächst Kulturgobelins gewissermaßen, aus historischen Assoziationen teppichartig geknüpfte kleine Schmuckdinge — und doch haben sie oft eine zwingende Gewalt in kleinsten Zügen, die sie nicht leicht vergessen läßt. Georges Bildkraft umfaßt hier die historischen Zeiten bis an die Schwelle der Revolution, welche das Ende der alten europäischen Kultur bedeutete. Da sind wundervoll suggestive Momente dieser alten und für uns symbolfähigen Kulturen gefaßt wie in ein Relief mit abgekürzten Linienumrissen. Welch sinnlich zwingender Bildwille in der Darstellung des Griechentums der Blüte, in „den Lieblingen des Volkes" (Bücher der Hirten)!

„Der Ringer", dorisch, wie eine Statue Hildebrands hingestellt:

„. . . langsam wälzet Jubel
Sich durch die dichten Reihen, wenn er kommt,
Entlang die grade grünbestreute Straße.
. . . . Er geht. Mit vollem Fuße wie der Löwe,
Und ernst. Nach vielen unberühmten Jahren,
Die Zierde ganzen Landes, und er sieht nicht
Die Zahl der Jauchzenden, und nicht einmal
Die Eltern stolz aus dem Gedränge ragen."

„Der Saitenspieler" daneben, von jonischer Anmut:

Wie er das krause Haupt mit weißem Ringe,
Die schmalen Schultern mit dem reichen Kleide
Geschmückt hervortrat und die Laute schlug,
Zuerst erzitternd in der Scheu der Jugend:
. . . . . .
. . . des gedenkt man
Soweit des heil'gen Baumes Frucht gedeiht.
Die Mädchen sprechen eifrig unter sich,
Verschwiegen duldend schwärmen alle Knaben
Vom Helden ihrer wachen Sternennächte."

Da ist die Welt des vergreisenden Rom, mit den Heliogabalischen Festen, die durch Blumen ersticken, und mit der kühl-gelassenen Grausamkeit eines Gefühl-Jenseits, das selbst einen politischen Brudermord noch ästhetisch genießen kann:

„. . Hernieder steig' ich eine Marmortreppe,
Ein Leichnam ohne Haupt inmitten ruht,
Dort sickert meines teuren Bruders Blut,
Ich raffe leise nur die Purpurschleppe." (Algabal.)

Da ist die still-selige Jüngerinbrunst des Urchristentums („Der Jünger"):

„Ihr sprecht von Wonnen, die ich nicht begehre,
In mir die Liebe schlägt für meinen Herrn,
Ihr kennt allein die süße, ich die hehre:
Ich lebe meinem hehren Herrn.
. . . . . .
Ich weiß, in dunkle Lande führt die Reise,
Wo viele sterben, doch mit meinem Herrn
Trotz' ich Gefahren, denn mein Herr ist weise,
Ich traue meinem weisen Herrn." . . .
(Teppich des Lebens.)

Wie in einer altflandrischen St. Georgs-Legende oder auf einem Bilde von Hans Thoma steht die ganze Parzival-Inbrunst des ritterlichen Mittelalters in wenigen Versen auf („Die Tat"):

„Der Bodenblumen stilles und bescheidnes Heer,
Der Knappe ging darüber hin gedankenleer
Vor Tag — nicht weit von seines Vaters Gästehalle.
. . . . . .
Am Abend nach den Wäldern, die vor Schrecknis pochen,
Ist er, nach Tod und Wunden gierig, aufgebrochen.
Er achtet nicht auf wohlgesinnter Wesen Wort,
Er dringt mit wilden knabenhaften Schritten fort.
Und als vor seiner Hand, bewehrt mit bloßem Degen,
Das Ungetüm in Gift und Glut getaucht erlegen:
Verfolgt er seine Bahn, erhellt vom Fackelbrand,
Die schönen Blicke still und grad zum Himmelrand."
(Bücher der Hirten.)

Eine Stimmung, die vielleicht noch reiner in dem Gedichte „Sporenwache" sich ausströmt, einem der vollendetsten dieser Art, die George gelungen sind (B. d. H. 47/49.).

Dann das gassenkrause enge Leben der alten gotischen Städte („Frauenlob"):

„In der Stadt mit alten Firsten und Giebelbildern,
Den Schneckenbögen an Gebälk und Tür,
Gemalten Scheiben, Türmen, die an die Sterne rühren,
Mit hohlen Gängen und verwischten Wappenschildern,
Bei den Brunnen wann Morgen und Abend graut,
Bei der Gelächter und der Wasser silbernem Laut:
Ein Leben voll zäher Bürden,
Ein ganzes Leben dunklen Duldertumes
War ich der Herold eurer Würden,
War ich der Sänger eures Ruhmes ....“ (B. d. H.)

Oder die abendliche Klosterstille und verborgen-glückliche Andacht zur Schönheit eines Tals von Chiaravalle („Das Kloster“):

„.... Gewiegt von gleicher Stunden mildem Klang
Ist euch der keuschen Erde Arbeit heilig,
Der Tag verrinnt im Wirken siebenteilig
Euch und der Reinen Schar, die ich euch dang.
Umschlungen ohne lechzende Begierde,
Gefreundet ohne bangenden Verdruß —
So flieht im Abend Schluchzen, Wort und Kuß.
Und solches ist der frommen Paare Zierde:
Von ebnem Leid, von ebner Lust verzehrt
Zur blauen Schönheit ihren Blick zu richten,
Geweihtes Streben, göttlichstes Verzichten —
Wie einst ein Mönch aus Fiesole gelehrt.“
(Teppich des Lebens.)

Da ist das Venedig des Veronese, mit seiner Doppelexistenz aus maskenstarrer Würde und verhalten drohender leidenschaftlichster Glut:

„Wenn aus der Gondel sie zur Treppe stieg
So ließ sie lässig die Gewande wallen,
Und wie nach grollend anerkanntem Sieg
Des greisen Edlen Stütze sich gefallen.
Kein sanfter Ton verfing in ihrem Ohr,
Bei Festen saß sie eisig in den Sälen,
Nur den Decken brauner Engel Chor
Verstand es ihr von Freuden zu erzählen.
. . . . . .
Nun hat sie in verhangenem Gemach
Zu einem ruhmeslosen Fant gesprochen:
Vermelde man am Markte meine Schmach,
Ich liege vor dir niedrig und gebrochen.“ (Pilgerfahrten.)

Oder da ist schließlich jenes reizende Louis-quinze Stück, zierlich wie ein Fächergemälde von Lancret, oder ein Seitenbild zu einem embarquement pour Cythère („Hochsommer“):

„Ton erklang auf den Altanen,
Aus den Gärten Klänge tönen,
Unter prangenden Platanen
Wiegen sich die stolzen Schönen,
Keck in eleganten Zieren
Sie am Arm den Kavalieren
Milder lauschen und mit süßen
Winken grüßen.

Ja, die Reifen, die sich rühmen
Feiner Kinder, flink im Spiel,
Huldigen dem leichten Stil,
Auf den Lippen eitle Fragen
Von verlockenden Parfümen
Hingetragen.

Pauken schweigen, sachte Geigen.
Ferner Tritt, es nahen Reiter,
Leises Traben, langsam weiter,
Zwanglos darf ein flüchtig Raunen
Sie bestaunen.

Fröhliche galante Leere,
Feindlich trübem Tatenmeere,
Weise Schlaffheit, nur im Bade
Wahre Gnade.

Auf dem Wasser Ruderklirren,
Gondel die vorüberfuhr,
Sanfte Takte sanftem Kirren
Sich vereinen einer kleinen
Pompadour.“ (Hymnen.)

Alles das sind Dinge, an denen nicht die Empfindung des historischen „Kostüms“ irgendwie haftet, sondern sie scheinen erlebt wie aus einer tiefen, einer kosmischen Vergangenheit des Geistes heraus; alle die unbewußten Fühlweisen und Wollungen, die weit jenseits seines eigenen nur-individuellen Lebens ihn doch geformt haben, formt er nun wieder zu einem neuen Kunst-Dasein, dem das Historische nur Suggestionsmittel unter anderen ist. Nicht die Vergangenheit da draußen, die objektive, ist es, die hier spricht: Die eigene, ahnenbelastete Erinnerung schafft diese Träume, die mehr sind als nur Traumbilder, diese Wirklichkeiten, die mehr sind als nur Realitäten: „ . . Mir dämmert wie in einem Zauberbronnen die frühe Zeit, wo ich noch König war.“ (Hymnen.)

Und noch bedeutungsvoller, noch kosmisch ahnender („das Zeitgedicht"):

„Ich sah die nun jahrtausendalten Augen
Der Könige aus Stein von unsren Träumen,
Von unsren Tränen schwer ... sie wie wir wußten:
Mit Wüsten wechseln Gärten, Frost mit Glut,
Nacht kommt für Helle, Buße für das Glück.
Und schlingt das Dunkel uns und unsre Trauer:
Eins, das von je war (keiner kennt es), währet ..."
(Der siebente Ring.)

Diese Gedichte, welche mit der Rembrandtbeleuchtung einer Volksballade momentan die Landschaften schattentiefer, seelischer Vergangenheiten aufleuchten lassen, sind für Georges Fähigkeit, die Dinge der Außenwelt zu Chiffern neuer Innenwelten umzugestalten, die wie die Gärten Algabals nicht Luft und Wärme mehr bedürfen, vielleicht noch am klarsten bezeichnend, um sich die künstlerischen Wirkungen dieses Prinzips überhaupt erst einmal zu verdeutlichen. Mehr und höher noch erscheinen jene seiner Gedichte, in denen die einfache Umrahmung des täglichen Seins und der Reigen des steigenden und sinkenden Jahres in dem klaren Brunnenspiegel dieser Kunst aufgefangen sind, jene Gedichte, die, mit Hofmannsthals schöner Wendung, „einen grenzenlosen Zustand so einfach ausdrücken". Eben hierin liegt der Vorzug, welcher unter allen Büchern Georges dem Jahr der Seele verbleiben wird. Diese ganz leisen und ganz gleichmäßigen Gedichte, welche den Ring des äußeren Jahres und den Wandel des inneren zu einem bedeutsam verschlungenen Reigen gestalten, darin die Dinge des einen immer die Metaphern des anderen sind; in dem zwischen dem geformten Reichtum der äußeren Jahreszeiten die Schätze, die Erlebnisse und die Entsagungen der innern wie in einem Phosphoreszieren des eigentlichen Sinnes bald sichtbar werden, bald zu verschwinden scheinen — in diesen Gedichten mag man im Kunstwerke Georges die höchste Stufe der Möglichkeiten erstiegen glauben. Einige Gedichte sind darin, welche dem vollendeten Ausdruck ihrer Daseinsart nahe kommen:

„Komm in den totgesagten Park und schau ..."
„Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter ..."
„Gemahnt dich noch das schöne Bildnis dessen ..."
„Der Hügel, wo wir wandeln liegt im Schatten ..."

Oder andere:

„Nun säume nicht die Gaben zu erhaschen
Des scheidenden Gepränges vor der Wende,
Die grauen Wolken sammeln sich behende,
Die Nebel können bald uns überraschen.

Ein schwaches Flöten von zerpflücktem Aste
Verkündet dir, daß letzte Güte weise
Das Land, eh es im nahen Sturm vereise,
Noch hülle mit beglänzendem Damaste.

Die Wespen mit den goldengrünen Schuppen
Sind von verschlossenen Kelchen fortgeflogen,
Wir fahren mit dem Kahn in weitem Bogen
Um bronzebraunen Laubes Inselgruppen."

„Es lacht in dem steigenden Jahr dir
Der Duft aus dem Garten noch leis,
Flicht in den flatternden Haar dir
Eppich und Ehrenpreis.

Die wehende Saat ist wie Gold noch,
Vielleicht nicht so hoch mehr und reich,
Rosen begrüßen dich hold noch,
Ward auch ihr Glanz etwas bleich.

Verschweigen wir was uns verwehrt ist,
Geloben wir glücklich zu sein,
Wenn auch nicht mehr uns beschert ist
Als noch ein Rundgang zu zwein."

Oder endlich das letzte der ganzen Sammlung:

„Willst du noch länger auf den kahlen Böden
Nach frühern vollen Farben späh'n,
Auf Früchte warten in den fahlen Öden,
Und Ähren von verdrängten Sommern mäh'n?

Bescheide dich, wenn nur im Schattenschleier
Mild schimmernd du genossene Fülle schaust,
Und durch die müden Lüfte, ein Befreier,
Der Wind der Weiten zärtlich um uns braust.

Und sieh! die Tage, die wie Wunden brannten
In unsrer Vorgeschichte, schwinden schnell ...
Doch alle Dinge, die wir Blumen nannten,
Versammeln sich am toten Quell."

Die Entwicklung der Georgeschen Lyrik jenseits des Formalen wird am meisten bestimmt durch das immer stärkere Hervortreten jenes bei George so ausgeprägten ethischen Zuges,

den nur für das oberflächlichere Sehen die ersten Sammlungen (Algabal) noch verborgen ließen zugunsten des scheinbar Nur-Artistischen. Im Teppich des Lebens wird dies zum ersten Mal vollkommen herrschend. Hier wird das Ringen des Dichters und des Menschen zuerst unmittelbarer, gewaltiger, das vorher sich verbarg („von einer ganzen Jugend rauhen Werken Ihr rietet nichts von Qualen durch den Sturm Nach höchstem First, von fährlich blutigen Träumen. ... Ihr Kundige last kein Schauern, last kein Lächeln, Wart blind für was in dünnem Schleier schlief." „Das Zeitgedicht." Der 7. Ring.):

„Ich forschte bleichen Eifers nach dem Horte,
Nach Strofen, drinnen tiefste Kümmernis
Und Dinge rollten, dumpf und ungewiß ..."

„Gib mir den großen feierlichen Hauch,
Gib jene Glut mir wieder, die verjünge ...
... So fleh ich heut aus meiner dunklen Kluft.
. . . . . .
Und Er: ...
„.... Gewährung Eurer vielen Kostbarkeiten
Ist nicht mein Amt, und mein Ehrengift
Wird nicht im Zwang errungen: dies erkenn!"
Ich aber bog den Arm an seinen Knien,
Und aller wachen Sehnsucht Stimmen schrien:
Ich lasse nicht, du segnetest mich denn."

Rückkehr von verworrenen Fahrten zu jener wahren Heimat der Seele, die in dem Dauernden, in der Stille und in der Einfachheit liegt, wird gesungen, Heimkehr aus den Algabalischen Wundergärten bekräftigt. So heißt es noch in der Vorrede zu „Maximin" (1907): „... Wir hatten allzuviel gehört von der Weisheit, die das letzte Rätsel zu lösen wähnte, allzuviel gekostet von der Buntheit der sich überstürzenden Erscheinungen. Die unermeßliche Fracht äußerer Möglichkeiten hatte dem Gehalt nichts zugefügt, das zu schillernde Spiel aber die Sinne abgestumpft und die Spannungen gelähmt: was uns not tat war einer, der von den einfachen Geschehnissen ergriffen wurde und uns die Dinge zeigte, wie die Augen der Götter sie sehen."

Diese Stimmungen und Befreiungen finden ihren Widerklang im „Teppich des Lebens":

„Der Verworfene" ist wie ein Gegenbild zu „Tor und Tod":

„Du nahmest alles vor: die Schönheit, Größe,
Den Ruhm, die Liebe, früh-erhitzten Sinns
Im Spiel. Und als du sie im Leben trafest,
Erschienen sie verblaßt dir nur und schal.

Du horchtest ängstlich aus am Weg, am Markte,
Daß keine dir verborgne Regung sei ...
In alle Seelen einzuschlüpfen gierig
Blieb deine eigne unbebaut und öd.

Du fandest seltne Farben, Schellen, Scherben,
Und warfest sie ins wirre blinde Volk,
Das überschwoll vom Preis, der dich berauschte,
Doch heimlich weinst du — ...“

Nun aber segnete ihn der Engel, mit dem er gerungen:

„In meinem Leben rannen schlimme Tage
Und manch Töne hallten rauh und schrill.
Nun hält ein guter Geist die rechte Wage,
Nun tu ich alles, was der Engel will.

Wenn auch noch oft an freudelosem Ufer
Die Seele bis zum Schluchzen sich vergißt,
Sie hört sogleich am Ankerplatz den Rufer:
Zu schönerm Strand die Segel aufgehißt!

. . . . . .

Gebietend schlichtet Er der Wellen Hader,
Die Wolken weichen reiner Bläue dort ...
Bald zieht auf glatten Wassern dein Geschwader
Zur stillen Insel, zum gelobten Port.“ —

— „Du wirst nicht mehr die lauten Fahrten preisen,
Wo falsche Flut gefährlich dich umstürmt,
Und wo der Abgrund schroffe Felsen türmt,
Um deren Spitzen Himmels-Adler kreisen.

In diesen einfachen Gefilden lern'
Den Hauch, der den zu kühlen Frühling lindert,
Und den begreifen, der die Schwüle mindert,
Und ihrem Kindesstammeln horche gern!

Du findest das Geheimnis ewiger Runen
In dieser Halden strenger Linienkunst,
Nicht nur in Mauermeeres Zauberdunst.
‚Schon lockt nicht mehr das Wunder der Lagunen,

Das allumworbene trümmergroße Rom,
Wie herber Eichen Duft und Rebenblüten,
Wie sie, die deines Volkes Hort behüten,
Wie deine Wogen, lebengrüner Strom!“

Einige dieser Gedichte sind sogar unmittelbar lehrend wie wegweisende Tafeln zu den dauernden Gütern des Daseins:

„Ich bin Freund und Führer dir und Ferge.
Nicht mehr mitzustreiten ziemt dir nun,
Auch nicht mit den Weisen; hoch vom Berge
Sollst du schaun, wie sie im Tale tun.

Weite Menge siehst du rüstig traben,
Laut ist ihr sich mühendes Gewimmel:
Forscht die Dinge, nützet ihre Gaben,
Und ihr habt die Welt als Freudenhimmel.

Drüben Schwärme folgen ernst im Qualme
Einem bleichen Mann auf weißem Pferde,
Mit verhaltnen Gluten in dem Psalme:
Kreuz, du bleibst noch lang das Licht der Erde.

Eine kleine Schar zieht stille Bahnen,
Stolz entfernt vom wirkenden Getriebe,
Und als Losung steht auf ihren Fahnen:
Hellas ewig unsre Liebe."

Oder endlich der letzte „Nachtgesang":

„Sei Rebe, die blümt,
Sei Frucht, die betört,
Dir lieb und gerühmt ...
Nur meide, was stört,

Was siecht und vermorscht,
Was hastet und brüllt ...
Von Seltnen erforscht,
Der Menge verhüllt

Begehre das Graun
Das schwellt, nicht mehr sprengt, —
Das Schöne zu schaun,
Das wärmend nicht sengt,

Bis traumstill auf Höhn
Der Strahl in dir tauscht,
In goldnem Getön
Dein Leben verrauscht."

Vollendet ist der Ausdruck dieser ethischen Grundrichtung, ja jenes direkt aggressiven, polemischen Zuges in Georges Persönlichkeit, wovon eingangs geredet wurde, im neuesten Buch des Dichters, dem „Siebenten Ring", — namentlich ersichtlich in dem Abschnitt „Zeitgedichte". Es handelt sich darin nicht um eine Abwendung, eine Leugnung des Früheren, sondern gerade

um eine Betonung des gemeinsam Bestimmenden, der einen herrschenden, gleichgebliebenen Kraft in dieser Dichtung. („Das Zeitgedicht.") Hier stellt der Dichter sein Verhältnis zu seiner Zeit in prachtvoller Strenge hin:

„Ich euch Gewissen, ich euch Stimme dringe
Durch euren Unmut, der verwirft und flucht ...
Laßt euch die Fackel halten, wo Verderben
Der Zeit uns zehrt, wo ihr es schafft durch eigne
Erhitzte Sinne und zersplißnes Herz." (Das Zeitgedicht II.)

Hier faßt er die Gebärde des werdenden, wachsenden und sich vollendenden Dichters gegen seine Umwelt, die ihn beschmäht, ihn bejubelt, und ihn in beidem verkennt, in die eindrücklichste und unvergeßlichste Form: Dante.

„... Als dann mein trüber, vielverschlagner Lauf,
Mein Schmerz ob unsrer selbstgenährten Qualen,
Mein Zorn auf Lasse, Niedre und Verruchte
In Form von Erz gerann: da horchten viele,
Sobald ihr Grauen schwand, dem wilden Schall,
Und ob auch keiner Glut und Klaue fühlte
Durchs eigne Herz: es schwoll von Etsch bis Tiber
Der Ruhm zum Sitz des Fried- und Heimatlosen.

Doch als ich drauf der Welt entfloh, die Auen
Der Seligen sah, den Chor der Engel hörte
Und Solches gab: da zieh man meine Harfe
Geschwächten Knab- und Greisentons ... o Toren!
Ich nahm aus meinem Herd ein Scheit und blies —
So ward die Hölle; doch des vollen Feuers
Bedurft ich zur Bestrahlung höchster Liebe
Und zur Verkündigung von Sonn und Stern."

Hier ist Verehrung und Verachtung zugleich in jene monumentalen Strophen gebannt auf das Gedächtnis solcher, deren Schicksal bei Mit- und Nachwelt ein typisches Verhältnis von Führer zu Volk versinnlicht: „Goethe-Tag", „Böcklin", — am unmittelbarsten, mitlebendsten vielleicht in den Strophen auf Nietzsche:

„... Blöd trabt die Menge drunten, scheucht sie nicht!
. . . . . .
Noch eine Weile walte fromme Stille,
Und das Getier, das ihn mit Lob befleckt
Und sich im Moderdunste weiter mästet,
Der ihn erwürgen half, sei erst verendet!
Dann aber stehst du strahlend vor den Zeiten,
Wie andre Führer mit der blutigen Krone.

Erlöser du! Selbst der Unseligste —
Beladen mit der Wucht von welchen Losen
Hast du der Sehnsucht Land nie lächeln sehn?
Erschufst du Götter nur um sie zu stürzen,
Nie einer Rast und eines Baues froh?
Du hast das Nächste in dir selbst getötet,
Um neu begehrend dann ihm nachzuzittern
Und aufzuschrein im Schmerz der Einsamkeit.

Der kam zu spät, der flehend zu dir sagte:
Dort ist kein Weg mehr über eisige Felsen
Und Horste grauser Vögel — nun ist not:
Sich bannen in den Kreis, den Liebe schließt ...
Und wenn die strenge und gequälte Stimme
Dann wie ein Loblied tönt in blaue Nacht
Und helle Flut — so klagt: sie hätte singen,
Nicht reden sollen, diese neue Seele!"

* * *

Von den Einzel-Kunstmitteln in Georges Dichtung soll hier nicht weiter als einige Züge andeutend die Frage sein. — So eng gerade bei George die Verknüpfung des Grundsätzlichen seiner Kunst mit den technischen Problemen erscheint — so leicht doch stellen sich diese als Gegenstand eigener Betrachtungsweise heraus, die von Zusammenhängen hinwegführt.

Unter den George vorzüglich charakterisierenden Kunstmitteln scheint es hauptsächlich eine eigentümliche Psychologie der Wortwahl, welche die oft so merkwürdig konzentrierten Wirkungen hervorbringt. George weiß den Einzelworten eine so neue assoziative Verknüpfung aufzudrängen, in einem so suggestiv einseitigen Sinne, daß alles andere sonst Zugehörige daneben versinkt. Gerade diese Bedingung Georgescher Kunst ist vielfach beobachtet: „George besitzt", sagt Simmel in jenem angeführten Aufsatze, „die merkwürdige Fähigkeit, aus den vielfachen Bedeutungen eines Wortes keine einzige psychologisch anklingen zu lassen außer der, die gerade dieser einen Stimmung, diesem einen Bilde dient. ... Nur die dem Zentrum des Gedichtes zugewandte Seite ist durch das Bewußtsein erleuchtet, alles andere ist dunkel, wie der Teil des Mondes, der der Sonne abgewandt ist. Dadurch erhalten diese Gedichte eine absolute Einheit des Gefühlstones, eine unvergleichliche Geschlossenheit der Stimmung. — „... Es ist, als wenn der äußere Wohlklang seiner Verse nichts anderes wäre als die Erscheinung oder die

Folge dieser innern Harmonisierung, die in dem Hörer keinen andern seelischen Ton anklingen läßt als den, der zu dem Grundton des Ganzen harmonisch ist. ... Oder auch umgekehrt mag es sich in Wirklichkeit verhalten: die unbeschreibliche Musik dieser Verse, ihr Fließen und Gleiten, das das Ohr niemals durch eine Rauheit, Stockung, Entgleisen aus der Tonart aufschreckt, die Verknüpftheit der Laute, deren jeder mit seinem Vorher und Nachher eine sinnlich notwendige Klangeinheit bildet: das ist wahrscheinlich das technische Mittel, das es George ermöglicht, alle Bedeutungen der Worte wie des Stoffes, die nicht genau dem Stimmungsbild und dem einheitlichen Kunstzweck zugehören, von der psychologischen Mitwirkung auszuschließen. ..."

Man erinnere sich etwa an das Gedicht „Jahrestag", dessen wie inhaltlose Schlichtheit sich doch zusammenschließt zu einem Eindruck, ähnlich der abgewogenen, erst durch die Form hindurch symbolisch vertieften Linieneinfachheit auf einem attischen Grabrelief.

„O Schwester nimm den Krug aus grauem Ton,
Begleite mich! denn du vergaßest nicht,
Was wir in frommer Wiederholung pflegten.
Heut sind es sieben Sommer, daß wir's hörten,
Als wir am Brunnen schöpfend uns besprachen:
Uns starb am selben Tag der Bräutigam.
Wir wollen an der Quelle, wo zwei Pappeln
Mit einer Fichte in den Wiesen stehn,
Im Krug aus grauem Tone Wasser holen."
(Bücher der Hirten.)

Oder an das spukhaft Fatalistische, wie ein unheimliches Amulett, oder eine dunkle Weissagung:

„Drei Weisen kennt vom Dorf der blöde Knabe,
Die, wenn er kommt, sich ständig wiederholen:
Die eine wie der Väter Hauch vom Grabe,
Die, eh sie starben, sich dem Herrn befohlen.

Die andre hat die tugendhafte Weihe,
Als ob sie Schwestern, die beim Spinnrad saßen,
Und Mägde singen, die in langer Reihe
Vor Zeiten zogen auf den Abendstraßen.

Die dritte droht — Versündigung und Rache —
Mit altem Dolch in himmelblauer Scheide,
Mit mancher Sippe angestammtem Leide,
Mit bösen Sternen über manchem Dache." (Jahr der Seele.)

Oder endlich an jenes ganz schlichte, resignierende auf ein gestorbenes Gefühl zweier:

„Ihr tratet zu dem Herde,
Wo alle Glut verstarb,
Licht war nur an der Erde
Vom Monde leichenfarb.

Ihr tauchtet in die Aschen
Die bleichen Finger ein,
Mit Suchen, Tasten, Haschen —
Wird es noch einmal Schein!

Seht, was mit Trostgebärde
Der Mond euch rät:
Tretet weg vom Herde,
Es ist worden spät."

(Jahr der Seele.)

Jenes musikalische Element der Klangberechnung und Klangwirkung ist in Georges Dichtung vielleicht stärker und bewußter als irgendwo im gesamten Bereich moderner Lyrik. Hier ist eine rein handwerkliche Edelarbeit, eine Juwelierkunst geradezu der Rhythmik und der Lautabwägung verschwendet, daß wirklich eine hohe rhythmische Kultur des Lesers dazu gehört, die subtilen Reize dieser Kunst sogleich vom Blatt weg zu lesen und in sich tönend zu machen. Es ist dies eben eine Frage des innern musikalischen Hörens. Nichts unrichtiger deshalb auch, als George eine liturgische Eintönigkeit oder gar Steifheit seiner Verse vorzuwerfen. Hier finden sich ganz im Gegenteil die heterogensten rhythmischen Formen vereinigt. Da sind Rhythmen, leichtfüßig vorüberhuschend wie Sommernachtstraummusik, Rhythmen, ehern wuchtend wie ein Thema Beethovens. Hier sind Klänge, wie aus dem künstlichen Orchester des zweiten Faust („Stimmen im Strom", B. d. H.; „Der verwunschene Garten", D. 7. Ring), und andere wie ein zartsaitiges Echo aus Minnesangs Frühling („Sänge eines fahrenden Spielmanns", B. d. H.; „Lieder", Der 7. Ring). Hier sind schüchterne Volksliedweisen („Sieh mein Kind ich gehe", B. d. H.) und die gedrängte Kraft düsterer Heideballaden („Mühle laß die Arme still", Pilgerfahrten; „Die Fremde", Teppich d. L.). Die strengverschlungene archaische Schleppenschwere griechischer Metra (B. d. H.), umgestaltete Künstlichkeit römischer Oden („Juli Schwermut", T. d. L.) und die prachtvoll strömende Flut reimgefesselter Jamben im Fünf-

maß. Diese letzten, vierstrophig gezügelt, sind in ihrer edlen Empirestrenge wohl das Lieblingsmaß im Georgeschen Gedicht, namentlich im Jahr d. S. und im Teppich d. L. vorwiegend — ein rhythmisches Gebilde, das ohne allzu preziöse Künstlichkeit in seiner feierlichen Vertikale sinnlich symbolhaft wirkt, stilisiert und frei, wie eine römische Villa zwischen Zypressen, wie die architektonische Kühle Mantegnascher Kompositionen.

Auch die rein klangliche Schönheit dieser Verse ist das Resultat einer unsichtbar gewordenen Arbeit, die dem oft so tonspröden Material, dem „schlechtesten Stoff", auf den jenes venezianische Epigramm gescholten, gleichwohl eine Orgeltiefe abgerungen hat, daß die Sprache in einer toskanischen Fülle aufzublühen scheint. Ja, es gibt einige unter diesen Strophen, in denen dank einer sublimen Kunst, zu vokalisieren, ein geradezu griechischer Wohllaut lebt, blau und selig wie ein homerischer Himmel.

„... Nah in den Gärten duften die Mandeln,
Dort sah ich Augen voll Glut und Traum,
Ich will die Gärten wieder durchwandeln,
Hände baden im blumigen Flaum." (T. d. L.)

„Glanz und Ruhm! so erwacht unsre Welt,
Heldengleich bannen wir Berg und Belt,
Jung und groß schaut der Geist ohne Vogt
Auf die Flur, auf die Flut die umwogt ..." (T. d. L.)

„... Sie sanken hin, wo sich am Fruchtgeländer
Der Purpurschein im gelben Schmelz verlor,
Sie stiegen auf zum Schmuck der Hügelränder,
Wo für die dunkle Lust die Taube gor ..." (J. d. S.)

„Ja, wirklicher als jene Knechteswelt
Erschufst du die der freien warmen Leiber.
Mit Gierden süß und heiß, mit klaren Freuden.
Du riefst aus Silberluft und schmalen Wipfeln,
Aus zaubergrüner Flut, aus blumigem Anger,
Aus nächtiger Schlucht die urgebornen Schauer,
Und vors Gesims der Lorbeern und Oliven
Gelobtes Land im Duft der Sagenferne.
Du gabst dem Schmerz sein Maß: die Brandung mußte
Vertönen, Schrei durch güldne Harfe sausen,
Und steter Hoffnung tiefste Bläue wölktest
Du über Öde, Fall und Untergang ..."
(„Böcklin." Der sieb. Ring.)

Schließlich dient auch jener eigentümliche Bau der Sätze, etwa mit der rhetorischen Gedrungenheit romanischer Partizipien oder der gefaßten Kraft spätgoethescher Genetive, den gleichen Zwecken einer klanglichen Herbheit und ursprünglichen Frische, welche diese Verse bei all ihrer Kunst wohltätig ausatmen.

Gewiß bemerkt man gerade hier, daß die beabsichtigten Wirkungen keineswegs immer erzielt werden. Ganz sicher fehlt es gerade in Georges Werk so wenig an brüchigen und selbst verfehlten Versuchen, daß es äußerst billig wäre, hiermit, wie es doch fast überall geschieht, eine Charakteristik seiner Dichtung zu belasten. Hier entscheidet das Reife, das Gelungene, das Bleibende dieser Dichtung. Sie erscheint neu, oft befremdlich; spröde, oft mehr noch: sie kann gespreizt, kann unwahr erscheinen. Aber sie gewinnt. Gewinnt langsam und auf die Dauer, wenn man sich ihr immer und immer wieder nähert. „Ich finde", sagt Breysig in einem George gewidmeten Aufsatz (Zukunft 1900), „man kehrt zu Georges Gedichten zurück — eine Erfahrung, die uns Lyrik noch selten beschert hat." Man darf hier auch an Georges eigene Worte erinnern über „des großen Kunstwerks beide geistige Wirkungen", die er, in einem Alt-Goetheschen Schema, als folgende nennt:

„Das begeisternde Feuer: oft ohne Verständnis
augenblicklich
nie wiederkehrend

Das klare Genießen: durch Eindringen
nach und nach
immer wieder zu empfinden."
(Bl. f. d. K. IV.)

Daß Georges Gedichten gegenüber die zweite Art der Wirkung von Natur die gegebene ist, scheint ihre Bedeutung und ihren Kunstwert gewiß mehr herauf- als herabzusetzen.

Vor allem, es handelt sich gar nicht darum, aus dieser Kunst alle Fremdheit und alle Dunkelheiten, mögen sie auch manchmal immerhin erstrebt und künstlich erscheinen, überhaupt zu verlöschen und sich nahe bringen zu wollen, was seiner innersten Natur nach fern ist. Es darf sich nicht darum handeln, hier jene Distanz zu leugnen oder sich zu verhehlen, welche diese Dichtungen von anderen ihrer Zeit und ihren Geist von dem des Aufnehmenden trennt; nicht darum, vor allem von außen

heran zu verstehen, sondern von innen heraus zu erahnen; nicht, zu erfassen, sondern erfaßt zu werden. Man soll, Gedichten wie diesen gegenüber, nicht die Ehrfurcht der Ferne vergessen und wird, um einiger barocken, verschränkten und verdunkelten Wendungen willen, nicht jenem Hauch des Ungewissen und des Jenseitigen sich verschließen, wie er Hölderlins Oden, Hymnen des Novalis und manche Herbst- und Dämmerstrophen Hebbels umwittert.

Man wird endlich, zum Anfang der heutigen Auseinandersetzung zurückkehrend, daran denken, daß über das hier vorliegende Kunstwerk hinaus die Erscheinung dieses Künstlers, die Strenge und wundervolle Energie, die seltene Notwendigkeit, mit der hier ein nur ästhetisches Prinzip einer so entgegengesetzt gerichteten Epoche unserer Dichtung abgerungen und gestaltet wurde, daß dies vielleicht das eigentlich Wertvollste an der Gesamterscheinung ‚George' bleiben wird. Denn keinen Augenblick verleugnet der Dichter selbst das Bewußtsein, ein Vorbereitender und Wegbahner, nicht ein Erfüller zu sein. „In der Kunst glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt." (B. f. d. K. I.) „Wir wissen wohl, daß der schönste Kreis die großen Geister nicht hervorrufen kann, aber auch dies, daß manche ihrer Werke nur aus einem Kreis heraus möglich werden." (IV.) „. . wir hoffen auch den Werdenden und Kommenden die Pfade gebahnt zu haben, auf denen sie weiterschreiten können zur Entdeckung neuer, immer reinerer Kunsthimmel." (III.)

Und dies ist wohl neben jener tiefen Ehrfurcht vor dem geistigen Erbe der Vergangenheit und seinen großen Trägern und Erhaltern, dieser sagen wir im höchsten Sinne katholischen Ehrfurcht vor der Tradition einer allumfassenden und unwandelbaren geistigen Gesamtheit, — dies ist das Sympathischste, menschlich am unmittelbarsten Berührende dieser Persönlichkeit: die wundervolle und ernste Liebe und das Vertrauen zu Zukunft und Jugend, dies, vor dem alle jene verständnisbaren Vorwürfe der Greisenhaftigkeit, des Ästhetentums, des lieblosen Sichabschließens in sich zerbröckeln. Wie es in den B. f. d. K. froh und dithyrambisch ausklingt (IV):

„Daß ein Strahl von Hellas auf uns fiel: Daß unsere Jugend das Leben nicht mehr niedrig, sondern glühend anzusehen beginnt: Daß sie im Leiblichen und Geistigen nach schönen

Maßen sucht: Daß sie von der Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung und Beglückung sich ebenso gelöst hat als von verjährter landsknechtischer Barbarei: Daß sie die steife Gradheit sowie das Geduckte, Lastentragende der Umlebenden als häßlich vermeidet und freien Hauptes schön durch das Leben schreiten will: Daß sie schließlich auch ihr Volkstum groß und nicht im beschränkten Sinne eines Stammes auffaßt: Darin finde man den Umschwung des deutschen Wesens bei der Jahrhundertwende."

Elberfeld, Januar 1908.

Geschäftliche Mitteilungen

4. Sitzung am 2. Mai: Das Tragische bei Hauptmann.
5. Sitzung am 6. Juni: Niederrheinische Dichtung.
6. Sitzung am 4. Juli: Otto Erich Hartleben.

Im Oktober erscheint wieder ein Heft: Ziele und Wege deutscher Dichtung nach Äußerungen ihrer Schöpfer.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstraße 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2 3 - {}^1/_2 4$ Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen außerhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang 3. Sitzung am 1. März 1908 Nr. 3

Gottfried Keller als Charakteristiker I

Referat von Karl Rick — Korreferat von F. Ohmann — **Selbstanzeige** von O. Nieten — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Gottfried Keller als Charakteristiker I

von Karl Rick

Das Ziel der Charakteristik, im Drama wie im Epos, ist die eindeutige Gesamtphysiognomie einer Persönlichkeit. Ein solches Gesamtbild, dem ein einheitlicher Eindruck auf Leser und Hörer entspricht, läßt sich mit einem einzigen Worte, in einer einzelnen Handlung nicht völlig bezeichnen; es strömt zusammen aus einer Fülle von Szenen, Lagen, Äußerungen, Reaktionen, es wird erreicht im Wechsel der mannigfaltigen Mittel der Charakteristik, die dem Dramatiker und dem Epiker zu Gebote sind. Der Vorteil des Dramatikers liegt darin, daß er vermöge der Eigenart seiner Kunst den Helden selbst in seiner äußern Gestalt, mit Blick und Gebärde, mit Wort und Handlung vor das leibliche Auge stellt (direkte Charakteristik des Dramatikers). Der Monolog und das Urteil dritter und die Stellung dieser Nebenpersonen zum Haupthandelnden erweitern und ergänzen dessen Charakterbild. Was der Epiker an Anschaulichkeit einbüßt, dadurch, daß seine Figuren nicht unmittelbar vor uns treten, bringt er auf anderem Wege wieder ein. Die Grundart seiner Charakteristik ist die Beschreibung und Entwicklung von sich, dem Autor aus. (Direkte Charakteristik des Epikers.) Knappt er die epische Einführung ab, entwickelt er Charakter und Handlung hauptsächlich im Dialog, so nähert sich seine Darstellungskunst der Weise des Dramas. In die epische Technik wird dadurch wiederum reicher Wechsel gebracht, daß der Dichter in dem einen Falle nur das Tatsächliche bringt, die Situation und das Verhalten der Personen darin (naive Dichtung im Sinne Schillers; so Die drei gerechten Kammacher und Romeo und Julia auf dem Dorfe, von wenigen Stellen abgesehen), im andern Falle

seine eigene Teilnahme an den Geschicken kundgibt (sentimentale Dichtung im Schillerschen Sinne). Die erste Art gilt uns nach jetzigen Begriffen als Gipfel epischen Könnens, zumal dann, wenn die psychischen Vorgänge im Helden weniger berichtet als durch Handlungen verdeutlicht sind, nach neuerer Terminologie: in szenisches Bild gefaßt erscheinen (vollendete Beispiele bei J. P. Jacobsen).

Prüft man Gottfried Kellers epische Werke und forscht nach seiner Art zu charakterisieren, so findet man zwar eine Mannigfaltigkeit der Behandlung, aus der allein man schon sein Schaffen in Epochen einteilen, Höhepunkte, Unterbrechungen, Wiederaufnahme feststellen kann. Typisch ist ihm aber die direkte Charakteristik, gar die direkte Gesamtcharakteristik, und von hier aus ist seine Menschenschilderung, ja seine Stoffwahl, seine Diktion zum großen Teil bestimmt. Eine allgemeine Charakteristik des Wesens gibt er leicht, weil er der allwissende Dichter ist; er ist der allwissende Dichter, weil er Erlebtes darstellt. Und weil ihm von Anfang Verlauf und Entwickelung bis ins kleinste vorher bekannt ist, vertritt er unschwer die Kunstanschauung, daß nur das längst Vorhergesehene den Leser mit Spannung und Teilnahme erfüllt. Die einzige Ausnahme bildet Martin Salander; „ich will mich auch einmal dem Laster des Leichtsinns überlassen und ein Buch anfangen, dessen Gestalt ich noch nicht kenne.“ (An J. Rodenberg, 8. April 1881, Bächtold, G. Kellers Leben III 468.) Der Anfang des Romans ist denn auch ganz gegen die sonstige Kellersche Übung geraten.

Die Gepflogenheit, durch allgemeine Charakteristik den Boden für die eigentliche Handlung zu bereiten, bezeichnet die für Keller typische Einführung der Figuren. Ehe wir in die konkrete Situation gelangen, führt der Dichter plaudernd in das Verständnis der Grundlagen hinein, auf denen diese spezielle Situation steht. Die einzelne Situation verliert damit das Zufällige, sie ist eine der wiederkehrenden, erdenklichen, ungezwungen möglichen. So beginnt das Tanzlegendchen: „Nach der Aufzeichnung des heiligen Gregorius war Musa die Tänzerin unter den Heiligen. Guter Leute Kind, war sie ein anmutvolles Jungfräulein, welches der Mutter Gottes fleißig diente, nur von einer Leidenschaft bewegt, nämlich von einer unbezwinglichen Tanzlust, dermaßen, daß, wenn das Kind nicht betete, es un-

fehlbar tanzte. Und zwar auf jegliche Weise. Musa tanzte mit ihren Gespielinnen, mit Kindern, mit den Jünglingen und auch allein; sie tanzte in ihrem Kämmerchen, im Saale, in den Gärten und auf den Wiesen, und selbst, wenn sie zum Altar ging, so war es mehr ein liebliches Tanzen als ein Gehen, und auf den glatten Marmorplatten vor der Kirchentüre versäumte sie nie, schnell ein Tänzchen zu probieren. — Ja, eines Tages, als sie sich allein in der Kirche befand, konnte sie sich nicht enthalten, vor dem Altare einige Figuren auszuführen und gewissermaßen der Jungfrau Maria ein niedliches Gebet vorzutanzen . . . . .“ Da erst sind wir in der Situation — „eines Tages“. Ähnlich beginnen die andern Legenden. In den Novellen wiederholt sich diese Art, den Charakter zu exponieren. Man lese den Eingang von „Hanswurstel“ (Z. N. S. 165) daraufhin: „. . . . Figura Leu lebte fast nur vom Tanzen und Springen und von einer Unzahl Späße, die sie mit und ohne Zuschauer zum besten gab . . . .“ Dann wird die Natur ihres Treibens näher bezeichnet: „Sonst aber begann ihr Vergnügen schon mit der Sonntagsfrühe“, usw. Es folgt die Erzählung, wie sie allsonntäglich die Bittsteller auf der geräumigen Flur im Haus ihres Oheims ordnet. Darauf beginnt erst die zur Geschichte Salomon Landolts gehörige Situation: „Salomon Landolt hörte von der lustigen Musterung, welche Figura Leu jeden Sonntagmorgen abhalte. Es gelüstete ihn, das Abenteuer selbst zu bestehen; daher begab er sich . . . . einstmals zu Pferde vor das Leusche Haus und trat gestiefelt und gespornt auf die Hausflur, wo die wunderliche Aufstellung der Wanderlustigen in der Tat eben beendet worden.“ Da erst verengt sich das „gewöhnlich, jedesmal“ Geschehene zur gegenwärtigen Szene — „einstmals“.

Nicht zur Orientierung über einen einzelnen Charakter, sondern über den ganzen Rahmen der Zeitläufte beginnt die Novelle „Ursula“ mit der allgemeinen Betrachtung: „Wenn die Religionen sich wenden, so ist es, wie wenn die Berge sich auftun; zwischen den großen Zauberschlangen, Golddrachen und Kristallgeistern des menschlichen Gemütes, die ans Licht steigen, fahren alle häßlichen Tazzelwürmer und das Heer der Ratten und Mäuse hervor. So war es“ — heißt es weiter mit schneller Wendung zum besondern Ereignis und Einzelfall — „zur ersten Reformationszeit auch in den nordöstlichen Teilen der Schweiz und sonderlich

in der Gegend des zürcherischen Oberlandes, als ein dort angesessener Mann, der Hansli Gyr genannt, aus dem Kriege heimkehrte.“ Derselben allgemeinen Orientierung dienen die Einleitungen zu den beiden Bänden der Leute von Seldwyla, besonders zum ersten. Manche dieser Erzählungen sind zwar wiederum nach der angedeuteten Art eingeleitet — wie Die drei gerechten Kammacher mit dem Exkurs über die Gerechtigkeit und mit dem allgemein gehaltenen Bericht: „Zu Seldwyl bestand ein Kammachergeschäft, dessen Inhaber gewohnterweise alle fünf bis sechs Jahre wechselten, obgleich es ein gutes Geschäft war, wenn es fleißig betrieben wurde . . . . . Im Sommer, wenn die Gesellen gern wanderten und rar waren, wurden sie mit Höflichkeit behandelt und bekamen guten Lohn und gutes Essen: im Winter aber, wenn sie ein Unterkommen suchten und häufig zu haben waren, mußten sie sich ducken, Kämme machen, was das Zeug halten wollte, für geringen Lohn . . . . .“, worauf dann (Seldw. I 227) das gewohnte ‘Einstmals’ folgt: „Einstmals aber kam ein ordentlicher und sanfter Geselle angereist aus irgend einem der sächsischen Lande“ — der dann seinerseits allgemein charakterisiert wird, bis sich aus dem nächsten Einst (S. 233) eine Situation ergibt. Aber schon nach der Lektüre der Einleitung (Bd. I) weiß man, sobald der Name Seldwyla genannt wird, mit was für Menschen man es zu tun hat, daß jedem gebornen Seldwyler die durchschnittlichen Züge des Volkscharakters von Natur aus mehr oder minder anhaften.

Diese Art, die Personen statt in konkreter Situation in allgemeiner Schilderung einzuführen, ist von Anfang an Keller eigen. Im Grünen Heinrich ist das die gewöhnliche Erzählweise. Das Auftreten des Vaters Lee im Heimatdorf scheint zu einer bestimmten Szene führen zu sollen: „Denn eines Tages geschah es, daß das ganze Dorf in große Bewegung gesetzt wurde durch die Ankunft eines schönen schlanken Mannes . . . . .“ (S. 19)[1]; aber sogleich lenkt das Folgende in die gewohnte Diktion ein: „Wenn es regnerisch aussah, so führte er einen rotseidenen Schirm mit sich . . . . Dieser Mann bewegte sich mit einem edlen Anstande in den Gassen des Dorfes umher und trat

[1] Ich zitiere den Gr. H. nach der 40.—44. Auflage, die von ältern Auflagen um einige Seiten abweicht, je mehr, je höher die betr. Seitenzahl.

freundlich und leutselig in die niederen Türen, verschiedene alte Mütterchen und Gevattern aufsuchend . . . .“ In derselben Weise wird die erste Bekanntschaft mit den meisten übrigen Personen vermittelt, mit der Großmutter (I 188), dem Schulmeister (I 212), dessen Lebensgang und Sitten der Dichter erzählt, noch ehe er selbst ihn in seinem Hause aufsucht und mit ihm in Verkehr tritt (I 217 ff.). Weiter lernen wir den Maler Habersaat (II 272), den jungen philosophischen Schulmeister (II 320), den Wurmlinger (II 349) u. a. m. früher aus den Erzählungen des Dichters kennen als sie in Aktion treten. Mit dem Ende des Buches der Heimat (Bd. III 138), da die lückenlose Erinnerung versagt, tritt diese Art der Personenschilderung mehr und mehr zurück; wie überhaupt von da ab die Erzählweise in manchen Punkten sich ändert. Solange der Dichter mit Sicherheit und ruhiger Kenntnis über seinen Gestalten steht, ist ihm die allgemeine Erzählung von sich aus die natürlichste, je unsicherer er sich ihrem Wesen gegenüber fühlt, desto mehr tritt diese Technik zurück. Ich habe oben sein Geständnis über Martin Salander angeführt. Sogleich fällt uns da der ungewöhnliche Eingang auf: „Ein noch nicht bejahrter Mann, wohlgekleidet und eine Reisetasche von englischer Lederarbeit umgehängt, ging von einem Bahnhofe der helvetischen Stadt Münsterburg weg, ...“ Namenlos wandert der Fremdling zwölf Seiten lang stadteinwärts, und wir folgen ihm verwundert nach, bis Möni Wighart, ein „Vertrauter“, wie ihn Keller sonst nirgend braucht, in konventionellem Dialog die Lösung herbeiführt. Hier befolgt Keller also die Technik, die er im Sinngedicht einmal als die Form verspottet, „wie ein gezierter Novellist sein Stücklein in Szene setzt“. (Sinng. S. 131.) „Es würde also etwa so lauten: Brandolf, ein junger Rechtsgelehrter, eilte die Treppe zum ersten Stockwerk eines Hauses empor, in welchem eine ihm befreundete Familie wohnte, und wie er so in Gedanken die Stufen übersprang, stieß er beinah eine weibliche Person über den Haufen, die mitten auf der Treppe lag und Messer blank scheuerte usw.“

Die allgemein-erzählende Einführung ist das Verfahren des Dichters, der mit seinen Personen ganz im reinen, ganz vertraut ist, und der daneben nicht auf die Spannung und Überraschung des Lesers abzielt. Dies ist nach eignem Zeugnis nie Kellers Absicht (s. unten); sofern er eine Person also

dramatisch einführt, ist das Motiv vielfach, wenn auch durchaus nicht immer, eine gewisse Unsicherheit und Scheu. Für Personen, denen er nicht völlig gewachsen ist, die er nicht recht überschaut, die ihm im letzten Grunde ein Rätsel bleiben, wählt er ein plötzliches Auftreten. Jene ihm völlig bekannten Typen schließt er von innen heraus auf, und zeigt ihr Handeln als übereinstimmend mit ihrer allgemeinen Anlage; von diesen spröderen Naturen empfangen wir zunächst den Eindruck der äußern Erscheinung und orientieren uns nicht so leicht in ihrem innern Wesen. „Da überschattete sich plötzlich der weiße Bogen auf meinen Knieen .... erschrocken schaute ich um und sah einen ansehnlichen, fremd gekleideten Mann hinter mir stehen, welcher den Schatten verursachte. Er war groß und schlank, hatte ein bedeutsames und ernstes Gesicht mit einer stark gebogenen Nase und einem sorgfältig gedrehten Schnurrbart und trug sehr feine Wäsche.“ Das ist das Wunder, wodurch der Grüne Heinrich mit dem Maler Römer bekannt wird (III 17). Der Wahnsinn dieses „wirklichen Meisters“ wird dann nur ganz allmählich enthüllt; außerdem hat Keller dem Unglücklichen etwas abzubitten (vgl. den Brief der Mutter bei Bächt. I 56). Vor allem sind es die zwei Frauengestalten Judith und Dortchen, die in bestimmter Situation auftreten; die beiden Frauengestalten also, die den Dichter am nachhaltigsten innerlich in Anspruch genommen haben. Judiths erstes Auftreten ist ein Momentbild von farbigster und plastischer Kraft und Frische. „Dies Weib trat nun herein, vom Garten kommend, etwas zurückgebogen, da sie in der Schürze eine Last frisch gepflückter Ernteäpfel und darüber eine Masse gebrochener Blumen trug .....“ (I 192). Ungleich blasser wirkt die Erscheinung der Dortchen Schönfund; man spürt aus den fast ungeschickt alten und allgemeinen Bildern, die der Gr. H. braucht, wie das eigene Herzenserlebnis, das diese Episode gestaltet, noch in ihm zittert. — Dortchen Schönfund blickt in den Laden des Trödlers. „Da blickte gleich einem Sonnenaufgang das schönste Mädchengesicht herein, heiter wie ein Frühlingstag“ (Gr. H. IV 69). „Der Alte — heißt es bald darauf — war von der unverhofften Erscheinung ganz aufgeregt; der Maienglanz dieses Gesichtes hatte ihn unzweifelhaft erwärmt“ (IV 70). Der Gr. H. trifft die anmutige Gestalt auf dem Schlosse wieder: „Sie selber sah,

wie ich mit stillem Erstaunen wahrnahm, einem hellem Junitage gleich“ (IV 180).

Die Handlung schreitet fort, die Charaktere entfalten sich in Situationen. Hier ist nun wiederum bemerkenswert, daß Kellers Situationen zumeist nichts Apartes haben; mit Vorliebe malt er die alltäglichsten Begebenheiten, die ungezwungen aus der täglichen Beschäftigung sich ergebenden Lagen. Er zeigt seine Personen gern im häuslichen Leben, besonders bei den Mahlzeiten. Zwei Mahlzeiten sind die einzigen Gelegenheiten, in denen uns die Mutter Heinrichs leibhaft vor Augen tritt (Gr. H. I 46 f.; II 364 ff.). Aus den Tischgesprächen bei der Tellfeier schöpft der Grüne seine Weisheit über den Tell, den Holzhändler und den Statthalter. Estherchen, das mit dem Schmoller beim Mittagbrot mancherlei Unfug aufführt (Seldw. I 16), „hat sich noch einmal über das für Pankraz aufgehobene Essen hergemacht und davon einen Teil gegessen, und zwar, wie es ihm vorkam, den besten. Traurig und wehmütig, mit kaum verhaltenen Tränen in den Augen, besah er das unansehnliche, kalt gewordene Restchen .... Das war zuviel, und nun mußte etwas Gründliches geschehen.“ Über dem Essen emanzipieren sich die Gesellen von der Kammacherfrau; unübertrefflich knapp heißt es: „Sobald aber die Wiesen grün wurden und die Wege gangbar, sagten sie: Es ist doch Sauerkraut! und schnürten ihr Bündel“ (Seldw. I 226).

Vielfach geben Volksfeste und Aufzüge, für die Keller vom Vater eine Vorliebe angeerbt hat (Gr. H. II 360), den Hintergrund der Situation. Die Beispiele sind fast unübersehbar zahlreich, ein bunter Reigen von Tänzen, Hochzeitszügen, Jagden, Maskeraden zieht sich durch die Novellen und durch das weite Gebilde des Romans. Ein Schützenfest bringt Jukundus und Justine zusammen; in der erhöhten Stimmung eines Schützenfestes verstummt der feste Vorsatz Frymanns und Hedigers: „Nichts von Schwäherschaft! Nichts von Gegenschwäher!“ Die Maskerade auf dem Rathaus macht eine neue Erziehungsmaßregel der Frau Amrain nötig; der Tanz im Paradiesgärtlein und der nächtliche Hochzeitszug reißen Sali und Vrenchen vollends in ihre Leidenschaft hinein.

Wiederum sind es die Frauengestalten des Gr. H., die die eigentlich aparten Situationen für sich haben. Zum Teil ent-

wickeln sie sich aus den Festschilderungen, die hier breitesten Raum einnehmen, wie die Szene „Abendlandschaft“ und die folgenden. (Bd. II Kap. 16 ff.) Gerade um die Person der Judith häufen sich die ungewöhnlichen Szenen: im Gasthause mit den „barmherzigen Brüdern“ (II 417), die Apfelernte im Nebel, die Ariostlektüre, der Abschied usw. So viele eigenartige Szenen vereinigen den Gr. H. nicht einmal mit Dortchen Schönfund (Dortchen, die Bilder betrachtend; Dortchen das Körbchen mit Konfekt füllend; die Szene in der Krypta; die Mahlzeit des Kaplans), Anna das Schulmeisterkind hat gar nur eine: die Bohnenromanze. Eine ähnlich artige Erfindung führt das Verhältnis Salomon Landolts und Salomes zum Höhepunkt: das mit sonnigem Reiz geschilderte Kirschbaumpflanzen.

Einzelne dieser Situationen, Momentbilder voll von anschaulichem Leben, sind in ihrer Kürze und Knappheit unvergeßlich und haften derart in der Erinnerung, daß man sich die so gesehene Gestalt unwillkürlich in dieser einen Stellung und Umgebung vergegenwärtigt. „Eines Tages rasselte ein offenes Fuhrwerk . . . vor das Schloß. Auf dem Bock saß ein ländlicher Kutscher mit einer Tabakpfeife im Munde, in dem beckenförmigen Kasten dagegen, wie in der Muschel der Venus, ein seltsamer Mann mit einem großen Schlapphut. . . . Neben ihm lehnte ein mannshoher Kornsack, der aber mit vielen größern oder kleineren, eckigen und runden Gegenständen gefüllt schien und oben mit Mühe zusammengeschnürt war, so daß sich auf dem Haupte nur ein niedriges Faltenkrönlein hatte bilden können“ (Gr. H. IV 200). Fortan ist in unserer Erinnerung dieser Peter Gilgus von der Sacksäule, mit der er gemeinsam auftritt, unzertrennlich. Oder die Goethelektüre des Gr. H. Das ist keine Goethelektüre schlechthin; nicht am beliebigen Ort: sondern auf dem „Lotterbettchen“, das eine Veränderung in der Stube der Mutter bewirkt, „welches die Mutter billigen Preises von einem Bekannten gekauft.“ Nicht zu beliebiger Zeit, sondern: „Ich entfernte mich von selber Stunde an nicht mehr vom Lotterbettchen und las vierzig Tage lang, indessen es noch einmal Winter und wieder Frühling wurde.“ Nicht aus beliebiger Ausgabe: es ist „ein ansehnlicher Stoß Bücher, an die fünfzig Bändchen, alle gleich gebunden mit roten Schildchen und goldenen Titeln auf dem Rücken versehen und durch eine starke vielfache

Schnur zusammengehalten“ (III 10 ff.). Mit zwingender Deutlichkeit prägt sich das letzte Bild der Mutter uns ein, wie sie auf dem Dache des Hauses die Betten sonnt; sie „klopft die Kissen und Pfühle aus, kehrt sie, schüttelt sie und hantiert so seelenallein in der Höhe unter dem offenen Himmel, daß es höchst verwegen und sonderbar anzusehen ist, zumal wenn sie innehaltend die Hand über die Augen hält und droben in der Sonne stehend nach der Ferne hinausblickt“ (IV 105). Wie hier der letzte, so geht uns von den beiden pflügenden Bauern Manz und Marti und von dem heimkehrenden Landsknecht Hansli Gyr der erste Eindruck durchs ganze Stück nach; ihre erste Erscheinung ist symbolisch für ihr Wesen, und die Wirkung dadurch gesteigert, daß sie in Bewegung gesetzt und dann weitläufig beschrieben werden, während unsre Augen ihnen folgen. Wir sehen die Bauern den Hügel hinauf und hinab pflügen, ruhevoll, an dem heißen Sommermorgen, beobachten das Auftauchen der Zipfelmütze hinter dem Hügelkamme, während der Dichter neben uns steht und uns von diesen beiden Bauern erzählt. Hansli Gyrs blinkende Rüstung verfolgen wir über die 5000 Schuh lange, geländerlose Holzbrücke, wir lauschen dem Gleichtakt seiner Schritte, bis er in dem dunkeln Hafentor des Städtchens Rapperswyl verschwindet.

Als Ziel des Charakteristikers erkannten wir einen allgemeinen, aber bestimmten und eindeutigen Eindruck, den die Person ihrer ganzen Wesenheit nach im Leser hinterläßt; der Leser ist befriedigt, wenn ihm ein klares Gefühl davon zurückbleibt, mit was für Personen er eine Strecke Weges gegangen ist. Diesen Gefühlseindruck helfen eine Reihe akzessorischer Mittel beleben und vertiefen. Zunächst haben die Namen Kellerscher Personen fast stets einen solchen Gefühlswert. Wie bedeutend klingt das einfache Anna, Agnes, Dortchen gegen Judith oder Rosalie! Wie toll muten an Enoch Schnurrenberger oder Buz Falätscher oder Drogo, „wie ihn seine Eltern närrischer Weise hatten taufen lassen“, wie romantisch Aglaja, Lydia, Myrrha, wie unwiderstehlich komisch Züs Bünzlin oder Herr Pineiß! „Zum Überfluß hieß sie auch noch Hulda“ (Gr. H. IV 88). Hansli Gyrs Namensform „drückte vertrauliche Beliebtheit und den Ruf der Zuverlässigkeit aus“ (Z. N. 336). „Wie schade ist es, — heißt es von Rüdeger Manesses Frau — daß wir ihren vollen

Namen nicht mehr wissen, der von seltnem Wohllaute hätte sein müssen.“ Albertus Zwiehan — ein deutlicher Name für diesen Dualisten! — „verliebte sich in den schönen Namen der unsichtbaren Kornelia“ (Gr. H. III 107). Und deren seltsame Rivalin heißt Afra Zigonia Mayluft!

Statt der Namen braucht der Dichter oft Bezeichnungen, die als charakteristische Merkmale aus bestimmten Situationen festgehalten sind und die ganze Person gut treffen. So tauft er den Peter Gilgus, der sich „trotz der kühlen Jahreszeit badend in Teiche und Mühlbäche stürzt, so daß man in der Nähe oder Ferne unvermutet seine nackte Gestalt auf- und untertauchen sah“ — den „heidnischen Wassermann“ (Gr. H. IV 208); John Kabys, als er zur höchsten Ungeduld des Erzvaters Litumlei die Antwort verzögert, den „Bedenkzeitler“ (Seldw. II 82); den gefangenen Freischärler Fritz Amrain den „eingepferchten Tatkräftigen“ (Seldw. I 207), die vom Ölweibe geplagten Frauen Ursula und Agathchen die „Geduldüberinnen“ (Seldw. II 355); den Wenzel Strapinski nach seinem charakteristischen Kleidungsstück den „Mantelträger“ (Seldw. II, 16). Im Grunde ist ja auch der Grüne Heinrich eine solche Bezeichnung. Sogleich haben wir bei jeder Nennung die Gestalt leibhaft vor uns. — Sogar Nebenpersonen, so unbedeutend sie sind, namenlose Statisten wie die Seldwyler, werden oft durch ein eigenartiges Beiwort aus dem schattenhaften Beiseit ins Licht gezogen und lebendig gemacht. Jobst unterhält sich vor dem Stadttor „mit andern Herumständern“ (Kammacher); nach dem Leiermann kommt ein andrer „Herumtreiber“ mit einem großen, fremden Vogel (Pankraz S. 20). In politisch indifferenten Zeiten wählen die Seldwyler nicht, sondern lassen „ein halbes Dutzend alte Stillständer die Wahlen besorgen“. Der Gr. H. in seinem Liebeskummer um Dortchen begegnet — nicht einem Ackerknecht oder Bauernburschen, sondern einem „Feldlümmel“.

Zu den Dingen, die das Wesen des Menschen widerspiegeln, zählen die Kleidung und vor allem ihre Wohnung, Haus, Hof und Stube. Das körperliche Detail und die Kleidung wird sehr verschiedenartig verwertet; es fehlt ganz bei der Mutter des Gr. H., wie durchweg bei den Müttern — Frau Regel Amrain, Frau Salander, Pankrazens oder Hadloubs Mutter, die Frau Richenza kommen uns ihrem mütterlichen Walten und Wesen

nach innig nahe, ohne daß wir je zu bestimmter Vorstellung ihres Äußern gelangen. Auch die Beschreibung junger Mädchen, die nichts Apartes haben (Anna, Agnes, Küngolt, Kornelia), ist auf wiederkehrende Merkmale beschränkt: wie schlanker Wuchs, lachende Augen, Haar, Stimme. Beim Eindruck der Stimme verweilt der Dichter häufig[1]). Sonst spielt die Kleidung der Mädchen nur dann eine Rolle, wenn sie sich zu besonderm Zweck und Eindruck „fein gemacht haben"; so Dortchen Schönfund für das Essen im Rittersaale („sie war in schwarzen Atlas gekleidet, trug um Hals und Brust eine vornehme Spitzenzierde, und in dieser verlor sich eine Perlenschnur . . ." Gr. H. IV 180), oder Figura Leu, als Salomon zu Gast ist („sie präsentierte sich anmutsvoll vor ihm, und er sah, daß sie ein straffes Seidenkleid, schöne Spitzen und ein mit blitzenden Steinen besetztes Halsband trug . . ." Z. N. 173). Bei den Männern wird das äußere Detail gleichmäßiger berücksichtigt (Jukundus, Pankraz, Strapinski). Am reichhaltigsten ist die Schilderung der Originale und Karikaturen, die mit bildmäßiger Anschaulichkeit vor uns stehen. Da nimmt sich der Beobachter Zeit, die genauesten Einzelheiten aufzufassen. Kein Zug entgeht uns von dem Bilde der drei Gesellen, die mit der Jungfer Züs aus dem Städtchen ziehen. „Sie hatte ihnen zu Ehren einen ungewöhnlichen Staat angelegt, trug einen großen Hut mit mächtigen gelben Bändern, ein rosafarbenes Indiennekleid mit verschollenen Ausladungen und Verzierungen, eine schwarze Samtschärpe mit einer Tombakschnalle und rote Saffianschuhe mit Fransen besetzt . . ." (Seldw. I 258). Hier ist jedes einzelne Objekt wie die Zusammenstellung und das Farbenspiel bezeichnend für die Trägerin[2]). (Vgl. den „weib-

[1]) Es gibt Leute, „deren Geist einem durch die Umhüllung der Stimme im ersten Hören schon vertraut wird und uns brüderlich anspricht" (Luzia Sinng. S. 127). Landolt verliebt sich in die Mädchenstimme, die im Nachbargarten einen Psalm singt. Z. N. 206. „Sie . . . hieß mich mit sanfter Stimme willkommen" = die Großmutter, Gr. H. I, 188.

[2]) Solch ein Inventar von Attributen umgibt auch Züsens geistigen Verwandten, John Kabys: Diese (die Attribute) bestanden in einer vergoldeten Brille, in drei emaillierten Hemdenknöpfen, durch goldene Ketten unter sich verbunden, in einer langen goldenen Uhrkette, welche eine geblümte Weste überkreuzte, mit allerlei Anhängseln, in einer gewaltigen Busennadel, welche als Miniaturgemälde eine Darstellung der Schlacht von Waterloo enthielt, ferner in drei oder vier

lichen Schmierteufel von Maler“ in ihrem Frühlingsaufzug, Strohhütchen und dem „Kranz von Schnittlauch um Ohren und Genick“, Sinnged. S. 94.) Unmißverständlich spricht das Äußere, das Antlitz vom innern Wesen. Emil Kuh zitiert in einem Briefe an Keller Hebbels Wort: Wer etwas ist, sieht niemals wie ein Schneider aus (Bächtold III 89). Das ist ganz Kellers Meinung, die er auf Grillparzer mit den Worten anwendet: „Seine Schranke lag in dem Stück Philister, das in ihm war, vide auch sein Porträt.“ (Bächt. III 87 an E. Kuh). Den Gestalten, die der Dichter wohl leiden mag, sieht man's an; seine Karikaturen hingegen haben nie innern Wert: Der Schlangenfresser ist ein unheimlich-rätselhaftes Gemisch von Gier und Eigennutz (Gr. H. III 95)[1]; der dämonische schwarze Geiger (beschrieben Seldw. I 116) lacht ingrimmig zu dem Ruin der Bauern und der Ratlosigkeit der Kinder; Hans Schafürli, der „spukhafte“ Ratsschreiber von Ruechenstein, der den Schultheißensohn ersticht, ist „eine bucklige, gebogene Gestalt;“ er trägt seinen Höcker in Scharlach gehüllt, und, wenn er tanzt, greift er mit seinen Beinen weiter aus als alle andern, „da sie gleich unter dem Kinn schon sich zu spalten schienen“ (Dietegen, Seldw. II 230). Das Ölweib, die Sibylle der Verleumdung, lauert vor ihrem Gelaß „mit einem großen, viereckigen, gelblichen Gesicht, in welchem Neid, Rachsucht und Schadenfreude über gebrochener Eitelkeit gelagert waren, wie Zigeuner auf einer Heide um ein erloschenes Feuer“ (Seldw. II 326). So weit gar geht der Parallelismus des Äußern und des Innern, daß der Leib sich wandelt nach dem Charakter: Wurmlinger „war ursprünglich gut gewachsen; doch die andauernde Verdrehtheit seiner Seele hatte seinen Körper ganz windschief gemacht, daß er aussah wie ein verbogener Wetterhahn“ (Gr. H. II 352).

Wie die Dinge, die den Menschen umgeben, zu ihm gehören und einen Teil seines Selbst ausmachen, wird besonders anschaulich,

---

großen Ringen, einem großen Rohrstock, dessen Knopf ein kleiner Operngucker bildete in Gestalt eines Perlmutterfäßchens ....“ (Seldw. II 68). Solche Aufzählungen machen Keller Spaß. Welche Geheimnisse birgt der Schreibtisch von Landolts Großmutter (Z. N. 196) und Peter Gilgusens Schatzkammer, das „Auge Gottes“ (Gr. H. IV 205)!

[1]) „Ich seh ihn noch heute davonschlurfen“, sagt der Gr. H. nach einer eingehenden Beschreibung. Vgl. noch die Winkelpropheten (Ursula) und die Prozeßbauern (M. Salander S. 316).

wenn man liest, wie Keller ein Interieur beschreibt. „Der Roman verlangt erstens Ruhe, Haltung, Abweisen jeder Art Ungeduld, zweitens, je größer, d. h. länger und reicher er ist, desto mehr eine gewisse Äußerlichkeit.“ „Die epische Bewegung geht von außen nach innen; die äußere Tatsache hat einen Wert an sich, und die inneren müssen Mittel werden, die äußere Bewegung im Gang zu erhalten.“ „Über alle Hausgeräte kommt eine Wut zu agieren.“ Diese Sätze, die Otto Ludwig (Epische Studien) aus der Beschäftigung mit Dickens und Scott gewinnt, drücken ebenso Kellers Gebrauch aus, im Roman wie in der Novelle. Alles, was an Haus und Gerät einen Reflex vom Wesen des Eigentümers hat, wird zur Inszenierung benutzt. Dem abgeteilten und abgemessenen Wesen im Pfarrhause des Sinngedichts „entsprachen die vielen Glasglocken, welche mannigfache Familiendenkmale vor Staub schützten, sowie die zahlreichen Rähmchen an der Wand mit Silhouetten, Glückwünschen, Liedersprüchen, Epitaphien, Blumenkränzen und Landschaften von Haar, alles symmetrisch aufgehängt und mit reinlichem Glase bedeckt.“ Die Kammer des jugendlich-verworrenen Meisters Jacques ist ein seltsames Museum, wie auch die Ausstattung von Landolts Behausung in seinen jüngern Jahren dem Ungewöhnlichen, Abenteuerlichen in seiner Natur entspricht. Frau Margret und Vater Jakoblein sind eins mit dem wunderlichen Trödelkram, der sie umgibt. Die Glorschen Besitzungen sind zugleich die Geschichte ihres Hauses, die Höfe der Bauern Manz und Marti zerfallen, wie ihre Herren herunterkommen. Friedlich stehen des Schuhmachers Häuslein unterm Birnbaum, und Wilhelms, des Lehrers, Hüttchen im Weinberg. Mit leiser Scheu nur betritt der Gr. H. Annas Zimmer und „wagt sich fast nicht zu rühren darin. . . . Es war klein und enge; die Abendsonne und der Mondschein füllten es immer ganz aus, daß kein dunkler Punkt darin blieb und es bei jener wie ein rotgoldenes, bei diesem wie ein silbernes Juwelenkästchen aussah.“ (Gr. H. II 291).

Ein echt epische Liebe zu den Dingen offenbart sich in diesen Darstellungen von Häusern, Zimmern, Kostümen und Bildern. Es gibt nichts noch so Schlichtes, das dem Auge dieses Beschauers nicht eine erhellte Seite böte. Wie behaglich klingt die Beschreibung des Warenvorrats der Frau Margret: „. . . . In den tieferen Räumen waren Berge von Betten und Hausgeräten

übereinander geschichtet, und auf den Hochebenen und Absätzen derselben, manchmal auf einem gefährlichen einsamen Grate, stand überall noch eine schnörkelhafte Uhr, ein Kruzifix oder ein wächserner Engel . . ." (Gr. H. I 62). Die Nadelbüchse der Fides, ihr Geschenk an Hadloub, erhält ihre Beschreibung und hat eine Geschichte (Z. N. 90); die Einkäufe des Sali und der Vrenchen werden weitläufig betrachtet (Seldw. I 148); auf dem Teppich, den Hansli Gyr aus dem Kirchenschatz rettet, sieht er „eine anmutige Schilderei sich entwickeln" (Z. N. 369); und mit dem „Pergamentlein" im Gr. H. hat es eine umständliche Bewandtnis. Höchst sachgemäß und mit dem Bedacht beruflichen Wirkens fertigt der junge Meister einen neuen Vorrat an Pechdraht (Sinng.). Teil für Teil entsteht Annas Sarg vor den Augen des Gr. H., und auf dem Glasschieber zeigt sich die luftige Erscheinung der Engelsköpfchen (Gr. H. III 78—82).

So beleben sich die Dinge und treten in anheimelnden Verkehr mit dem Menschen. Auf diese Liebe zu den Dingen gehen die köstlichen Personifikationen Kellers zurück, die keine aufdringliche Symbolik geben, sondern das einfache Empfinden eines Mannes, der die Welt aus Dichteraugen schaut. Oft angeführt wird die bedeutende Stelle aus dem Sinngedicht ... „neben dem wilden und prahlerischen Benvenuto Cellini duckte sich das fromme Jugendbüchlein Jung Stillings" usw. (S. 39). Sie ist nicht vereinzelt. „Schon sammelt sich da und dort einiges Vermögen an, welches bei eintretenden Handelskrisen zwar zittert wie Espenlaub, oder sich sogar still wieder auseinander begibt . . ." (Einleitung zu Seldw. II). Die reizendsten Beispiele bietet die Sprache des Gr. H.: . . . „selbst die Seele des Lasterhaften reibt sich vor Vergnügen ihre unsichtbaren dunklen Hände, wenn sie wahrnimmt, daß andere für sie gut und tugendhaft sind" (IV 17). „Schon das arme Krüglein tat mir in den Augen weh, da es so stillvergnügt und unverschämt von der Schulter dieses Burschen baumelte" (IV 228). „Das Laub und die Millionen Gräser waren mäuschenstill, trieben aber nichtsdestominder mit Hin- und Herwackeln allerlei lautlosen Unfug, wie mutwillige Kinder während einer feierlichen Verhandlung (II 310)[1]).

---

[1]) Ähnliche Beispiele aus den Briefen: „Ein paar Fläschchen sind leer angekommen mit eingedrückten Bäuchlein. Ich sagte: „Kommt

Hiemit verwandt sind die wundersam zarten Bilder „ohne alles Gewicht", behutsam aus dem Blumenreich gegriffen. Noch etwas konventionell überkommen klingt: „Das Zusammenwohnen mit ihr (Ursula) dünkte ihn so unentbehrlich wie die Heimaterde selbst, welche den Menschen mit ihren treuen Maßliebaugen anschaut" (Z. N. S. 340, vgl. Sinnged. S. 299 unten). Aber ganz zu den Dingen, auf die „jeder nur für sich allein verfallen kann", gehören wiederum die Beispiele aus dem Gr. H.: Wie Schneeglöckchen im Frühling tauchte ein und das andre freundliche Wort meiner Mutter hervor (I 157). Der Unendliche . . . hervorguckend aus einem Kinderauge, wie ein Osterhäschen aus Blumen (I 283). Dieses „gelegentlich", das wie ein Rosenblatt ohne alles Gewicht von ihren (Dortchens) Lippen fiel, erklang so gastfreundlich, daß es mir sogleich das Herz erfreute (IV 190). — — —

Wie der beobachtende Mensch zu seinem Mitmenschen, so steht Keller zu seinen Gestalten, künstlerische und menschliche Beobachtung decken sich. Menschen, die uns nahestehen, versinnlichen wir uns nicht in körperlichen Details, wir erleben in uns den Gesamteindruck ihres Wesens. Mit dem Seelischen im Menschen pflegen wir Verkehr und Austausch, daran nehmen wir Anteil und daran freuen wir uns. So gesteht der Gr. H. von sich, daß ihm „von jeher nur die aus Schuld oder Unrecht entstandenen Mißstimmungen, die innere Berührung der Menschen Tränen zu entlocken vermochten" (III 74). Kellers Menschendarstellung erfaßt um seiner selbst willen das „Wesen", alles übrige am Menschen nur um seiner Beziehung willen zum Wesen. Die Kunst seiner Darstellung liegt nun darin, daß ein Interieur z. B. nicht auf die Person zugeschnitten und abgepaßt erscheint, sondern mit der Person zugleich ungezwungen gegeben ist. Auch das romantischste Lokal sieht nicht zurechtgemacht aus, nicht

---

Ihr mir so, ihr Esel? Was soll ich jetzt aus Euch entnehmen, Ihr schlechten Sachwalter?" Aber sie brachten nicht die geringste Entschuldigung vor." (An M. Exner, Bächtold III 131.) — „Der grüne Heinrich (die Neuausgabe) ist jetzt in tumultuarischer Abreise begriffen". (An J. Rodenberg III 445.) Für die meisten Erscheinungen lassen sich Belege aus den Briefen hinzuziehen, „weil das Briefschreiben con amore mit dem Schriftstellern nah verwandt ist, wenigstens wie ich dieses treibe". III 471.

nach geschobenen Kulissen. (Vgl. die Szene an der Heidestube, Anna und Heinrich, Gr. H. II 405.) Der Ort ist uns nicht neu, darum nicht unwahrscheinlich, und Interieurschilderungen gehen nie bis zu Manier und Übertreibung. Vor allen Dingen stehen Ort und Personen immer gleichzeitig vor uns: Wie der Ort die Personen charakterisiert, so empfängt er von diesen Leben und Bewegung. Züs Bünzlin wirtschaftet und hantiert unter ihren Seifenpyramiden und ihrem Hausrat, und mit jedem neuen Stück, das der Dichter hervorzieht, erhellt sich der Lebenslauf und Wandel der Jungfer eine neue Spanne weit.[1])

Lebenswahrheit, kraftvoller Realismus bilden das Fundament von Kellers Charakteristik. Das eigne Erlebnis ist meist der Anstoß zu seinen Dichtungen und ihr Inhalt (vgl. den wichtigen Brief an Eduard Vieweg 26. April 1850, Bächt. II 99 u. 101: „Ich habe noch nie etwas produziert, was nicht den Anstoß aus meinem äußern und inneren Leben dazu empfangen hat, und werde es auch ferner so machen . . .“ und „Es ist wohl keine Seite darin (im Gr. H.), welche nicht gelebt und empfunden worden ist“. Die Zusammenhänge dieses Buches voll „Poesie der Wirklichkeit, die nackten Stellen des Lebens überblumend, die an sich poetischen nicht über die Wahrscheinlichkeit hinaushebend“ (O. Ludwig), hat J. Bächtold im I. Bande nachgewiesen, soweit nicht die Briefe des II. und III. Bandes darüber Aufschluß geben. Gegenwartspoesie ist Kellers Dichtung nach Zeit und Schauplatz. „Nur das Gegenwärtige, was man kennt, ist heilig und tröstlich“ sagt der Gr. H. (IV 229). „Nach Jahren noch entnehme ich dieser kleinen Begebenheit (Dortchen, mit seinen Zeichnungen beschäftigt, was der Gr. H. aus dem Halbschlaf heraus beobachtet), dass das Erlebte zuweilen doch so schön ist, wie das Geträumte, und dabei vernünftiger“ (IV 156). Die Modelle für die grosse Mehrzahl seiner Gestalten haben

---

[1]) Man vergleiche etwa aus Scotts Ivanhoe die Schilderung von Cedrics Halle und des Turnierplatzes. Nach mehrseitiger Beschreibung gewahrt man erst, daß die Halle bevölkert ist, und daß gar das Essen seit Stunden auf der Tafel dampft. Auch das Turnierfeld scheint während der Beschreibung leer, etwa am Vortage oder frühen Morgen des Kampftags; nach Absicht des Dichters sind aber Zuschauer und Dichter von Anfang an zugegen. Man halte die Kellersche Szene daneben, wie die Wolfhartsgeereneiche gefällt wird (Seldw. II 292 f.).

offenbar gelebt, worauf er im ursprünglichen Schluss der „Frau Regel Amrain“ und am Anfang von „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ ausdrücklich hinweist. (Vgl. auch Briefe III 188 über die Reden der Züs Bünzlin; nur für Nebenpersonen weist er die Modelltreue ab, „die kleine Episode mit der Hulda im vierten Bande ist beileibe nicht erlebt“ — an Petersen, III 473. Die historische Novelle liegt ihm nicht, vgl. an Rodenberg III 336.) Gewisse Motivwiederholungen und Anklänge zwischen Briefen und Werken und in den Werken untereinander gehören hierher; besonders sind manche Züge in den Novellen erweiterte Erlebnisse des Gr. H. (Vgl. Heinrichs Zurechtweisung durch die Mutter I 146 mit der zweiten Erziehungsmaßregel der Frau Amrain Seldw. I 195. Die Umfrage der Mutter über die Berufswahl des Sohnes II 230 f. mit den Sieben Aufrechten; die „hochtrabenden Aufsätze, begeisterten Schilderungen und Ausrufungen und die tiefsinnigen Aphorismen“ des Grünen (II 296) mit Z. Nov. S. 8, u. a. m.). Den Schauplatz kennt der Dichter von Jugend auf (Heimatstadt, Heimatdorf, weitere Schweiz); führt die Dichtung darüber oder über die besuchten deutschen Städte (München, Heidelberg, Berlin) hinaus, so schickt er seine Leute gleich übers Meer. Darin lebt die Zeit der Amerikawanderungen auf, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in der sich jeder hinüberschlug, dem es im Mutterlande zu schwül (Falliten: Amrain, der unzufriedene Beamte, der mit der Sportelnkasse durchgeht, Gr. H. IV 60) oder zu eng wird (Freiheit, Unabhängigkeit, Reichtum Suchende: Pankraz, Salander, Zwiehans Vater, Judith). Doch erhebt Keller nirgend Anspruch, das fremde Land dem eignen gleichwertig zu schildern (Don Correa, Berlocken, Pankraz). Eingehendere Schilderungen dortiger Sitten und Gesinnungen sind stets freie ironische Erfindungen. „Der Löwe kannte mich und wußte, daß ich etwas gegen ihn im Schilde führte!“ (Pankraz, S. 71).

Der Charakter des Erlebnisses, dessen Ablauf der Dichter kennt, hat einige technische Eigenheiten zur Folge. Wie er seine Geschöpfe von innen und außen durch und durch kennt, schaut er ihre Schicksale voraus. Er sieht das Ende der Laufbahn und scheut sich nicht, häufig darauf vorzudeuten. So in „Romeo und Julia“: „Das Unrecht, in welchem er (Manz) lebte, begann nun seine Folgen ruhig zu entfalten.“ — „Denn die

armen Leutchen mußten an diesem einen Tage, der ihnen vergönnt war, alle Manieren und Stimmungen der Liebe durchleben . . . das leidenschaftliche Ende vorausnehmen mit der Hingabe ihres Lebens.“ „Drei Jahre später, als Regine längst tot war“, heißt es in dem spannendsten Teil der Novelle, Sinnged. S. 117. Umgekehrt beruhigt „Eugenia“ gleich von vorneherein über den Schluß. „Die drei Kammacher aber (haben bewiesen!), daß nicht drei Gerechte lang unter einem Dache leben können, ohne sich in die Haare zu geraten“ (Seldw. I 223). Den tiefern Grund dieser Vordeutungen spricht Keller in einem Briefe an Hettner aus (II 143), zwar in bezug aufs Drama, doch sind seine Ausführungen für seine Epik ebenso gültig: „Die komische oder tragische Erschütterung geschieht weit mehr, als durch Überraschungen und künstliche Verwicklungen, durch die vollständige Übersicht des Zuschauers über die Verhältnisse und Personen. Er sieht mit dem Dichter, wie alles kommt und kommen muß. . . .“ Kurz, die Atmosphäre des Stücks schwebt von Anbeginn darüber[1]).

Auf die Form der Darstellung ist die Allwissenheit des Dichters von großem Einfluß: Der Dialog tritt auffällig zurück. Nie werden die Personen durch ihre Sprechweise gegeneinander charakterisiert; in den Reden der Züs, den Briefen Viggi Störtelers und Isidor Weidelichs (M. Sal., S. 319) und dem Dokument der Kabys-Litumlei haben wir gleichsam Monologe vor uns. Im Gr. H. ist das Fehlen des Dialogs am auffallendsten. Der erste kurze wirkliche Dialog begegnet erst III 86—88 beim Abschied Heinrichs von Judith. Auf den ersten 220 Seiten des Buches findet sich überhaupt keine direkte Rede, und auch die dort einsetzende Szene ist nicht eigentlich dramatisch. Im IV. Teil nehmen die Zwiegespräche zwar an Zahl und Länge, aber kaum an dramatischer Bewegung zu.

Die Kunst der Dialogführung ist dem Dichter nicht früh aufgegangen; fein handhabt er sie erst in der Schaffensperiode, der das Sinngedicht angehört. Anfangs spinnt er einen künstlichen Dialog länger aus, als des Lesers Interesse anhält.

---

[1]) Kellers Äußerung klingt fast wörtlich an O. Ludwig an: s. 'Erwartung im Drama' und 'Tragische Spannung' in den Shakespearestudien Ausg. M. Heydrich S. 11 und 86.

Vrenchen setzt seine Lügen gegenüber der geschwätzigen Nachbarin ins Unglaubliche fort (Seldw. I 136—139). Man spürt, der Dichter geht mit dem ungewohnten Mittel in die Irre. Ähnlich gemacht klingen die Unterhaltung der Wirtin und der Kellnerin über das junge Brautpaar (ebd. 145 f.), die langen Expektorationen der siegreichen Bauern gegen die geschlagenen Seldwyler (ebd. 202 f.), die eifernde Rede des Wirts über Strapinskis würdige Bewirtung (Seldw. II 13—15). — Häufig wird die direkte Rede durch die indirekte umgangen, gerade an Stellen, wo man Dialog verlangte: Lysens Antrag an Rosalie Gr. H. III 229; Regine zu Reinhart: sie habe sich auf diesen Tag gefreut usw. Sinnged. 98. „Von Schlaflosigkeit geplagt, sei sie aufgestanden . . .“ (ebd. 120) berichtet Erwins Mutter über Reginens letzte Nacht.

Nicht selten gibt Keller nicht bloß das Erlebnis, sondern auch sein Urteil über das Erlebnis, über die Personen. Den gesamten Verlauf berichtet er zwar meist ruhevoll und objektiv, nach den Gesetzen, die darin wirken (Romeo und Julia, Regine, Ende des Kammachers Jobst). Einzelpersonen aber, besonders die jungen Mädchen, schildert er sentimental im Schillerschen Sinne. Die Reflexe, die ihre Betrachtung in ihm weckt, äußern sich in einer Fülle „sentimentaler“ Beiworte: lieb, ziervoll, anmutig, glänzend, reizend, stolz, verständig. „Eine wahrhaft glänzende Person“ — darin liegt seine volle Zufriedenheit mit einem weiblichen Wesen. „Wesen“ oder „Person“ nennt er sie am liebsten. Es ist der Ausdruck einer innigen, von aller Überschwenglichkeit fernen Sympathie. Für den künstlerischen Eindruck ist eine solche Sentimentalität ungefährlich. Einmal überträgt sie sich nicht auf die Personen, die gleichsam von dem beobachtenden Zuschauer nichts wissen, also nicht posieren. Sie sehen den Beschauer nicht an, wie die Personen eines schlecht gerichteten Gemäldes aus ihrer Gruppe heraussehen, sondern bleiben naiv und unbeirrt in ihrem Tun. Zweitens ist Kellers *sentiment* eben verhalten und gemessen, nie schwärmerisch wie zu Zeiten bei Storm (Viola tricolor, Psyche). Keller ist seinen Frauengestalten herzlich gut, wenn sie keine Violanden oder Kätter Ambachs sind, er tritt ihnen entgegen wie etwa in Wirklichkeit Marie Exner, mit einer „onkelhaften Wohlgesinntheit“ (Brief 172); wie zart und doch zurückhaltend weiß er diese anzureden: „Ich schmiere

soviel über diesen Klatsch, weil die Assing mir geschrieben, sie verkehre viel mit O. F., also die Gestalt in das Sternbild getreten ist, an das Sie, kleine Maria, stella maris, selber grenzen" (Brief 180). „Ihre flotte Künstlerhandschrift kommt mir immer erquicklich zu Gesicht. Die Verehrungsduseleien, mit denen Sie mich bewirten, will ich Ihnen verzeihen und die Vergeltung dem lieben Gott anheimstellen, der Sie schon irgend einmal bei den Fittichen kriegen und schütteln wird; aber nicht zu arg, sonst komm' ich mit der Heugabel gelaufen" [1]).

Keller schwelgt nicht in Stimmungen; wo sie überhand nehmen könnten, oder wo sie so zart sind, daß eine laute Berührung ihren Schmelz abstreifte, lenkt er mit humorvoller Wendung ein. In der Turmszene zwischen Fides und Hadloub beginnt das Kind „laut zu weinen, weil es glaubte, daß die zwei schönen Menschen, durch irgend eine feindliche Macht gezwungen, einander das größte Leid zufügten, sich schädigten und weh täten." Der Gr. H. hört in der Mainacht am Fenster der Base ein trauliches Geflüster, „von einem Geräusch unterbrochen, das von demjenigen feuriger Küsse nicht im geringsten zu unterscheiden war" (II 305). Bei Luzie angelangt, merkt Reinhart, „mit welch weitläufigen Vorarbeiten und Schwierigkeiten der Versuch verbunden sein dürfte". So setzt uns ein scherzendes Wort aus zerfließender Stimmung aufs trockne Land. Anderseits dämpft es einen grellen, unerfreulichen Effekt ab; den widerlichen Eindruck des geifernden Ölweibes zerteilt das morgenländische Zitat: Mit einer Blume nur zu schlagen Ein Frauenbild, nicht sollst Du wagen! „So wird die Hälfte der Last der elastischeren Phantasie überlassen, und das Gemüt muß nicht unterliegen" (O. Ludwig).

---

[1]) Über Kellers lieben Gott könnte man in einem eigenen Kapitel handeln. Vgl. Briefe III 164, 494 (Heilige Elisabeth), 541.

Korreferat

von Fritz Ohmann

Wer mit der Absicht kritisch-ästhetischer Betrachtung an G. Kellers Werke herangeht, denen er sich bis dahin nur in mitfühlendem und nacherlebendem Genuß hingegeben hat, dem ergeht es eigentümlich. Während bei andern Dichtern die psychologische und technische Analyse gleichsam nur eine höhere Stufe des unmittelbaren Genusses ist und ohne weiteres die Freude an der Lektüre bereichert und vertieft, empfindet man bei Keller solches methodisches Aufspüren der Darstellungsmittel als etwas seiner Wesensart Unangemessenes, beinahe Profanierendes. Wenn man sich in ihn hineingelesen hat, möchte man ihn nur immer wieder von neuem lesen, langsamer die köstliche Weisheit seiner Lebensauffassung und den reinen Wohllaut seines Stils einschlürfen und den Reichtum der Beziehungen, der sich in den Fügungen seiner Menschenschicksale auftut, von immer neuen Seiten betrachten. Daß auch diese Werke „gemacht" sind, daran mag man gar nicht denken. Das entspricht ganz Kellers eigener Stellung zur Kritik. Wie ihm etwa bei O. Ludwig oder Grillparzer das „Grübeln über die Mache" verhaßt war, so war er auch schlecht zu sprechen auf die „Herren Anatomen", die das „psychologische Gras im betr. Objekt wollen wachsen hören": doch waren es gerade solche „Philologen", deren feinfühliges Verständnis ihm den Weg zum Ruhm erschlossen hat: H. Hettner, H. Scherer, O. Brahm. Freilich, wer mit abgezogenen Theorien an unsern Dichter herantritt, der wird glatt zuschanden. Keller teilte einmal in einem Toast die Theologen in zwei Gruppen ein: solche, die über dem lieben Gott stehen, und solche, die unter ihm stehen; dies Bild läßt sich auf das Verhältnis von Dichter und Kritiker übertragen. Von dem heutigen Referat darf man in diesem Sinne anerkennen, daß es unter dem Dichter steht. Es sucht einfach die Hauptmittel der Charakteristik auf und gibt für das, was sich so als wesentlich für Kellers Kunstübung erweist, bezeichnende Beispiele. Zu erschöpfen war das Thema in diesem Rahmen nicht; es bleibt vielleicht einem späteren Referat vorbehalten, das Vorgebrachte zu bereichern und weiterzuführen: wichtige Fragen, wie das Malerische, das Moralisierende, das Ironisierende der Charakteristik, die Bedeutung der Fabel für die Entfaltung und, wie ich sagen möchte, Selbstberichtigung des Charakters — das alles ist noch gar nicht berührt. Für mich kann es sich hier nur darum handeln, das Referat im einzelnen zu ergänzen und den Gesamteindruck von Kellers poetischer Art, der sich aus den aufgezeigten technischen Mitteln ergibt, eindringlicher zu betonen.

Kellers Art ist durch das Wort „direkte epische Charakteristik" bezeichnet worden. Das klingt fast schon zu bewußtkünstlerisch für seine schlichte, ganz natürliche, alltägliche Erzählerweise. In ihrem schönen Essay über Keller betont Ric. Huch mit Recht (wenn auch mehr im

Hinblick auf sich selbst als auf Keller), daß keine Dichtung ohne klarbewußte Verstandestätigkeit entstehe. Aber das Wunderbare, Geniale an Keller liegt eben darin, daß man seinem Kunstwerke solche artistische Überlegung nie anmerkt. Seine Technik ist, um es paradox zu sagen, von überschwenglicher Naivetät, er erzählt ganz prosaisch, wenn das den Gegensatz zum Kunstmäßigen bezeichnet. Das Referat hob als Eigentümlichkeiten seiner Charakteristik hervor: das Fehlen des Dialogs[1]), die „Sentimentalität" im Schillerschen Sinne, die Mitteilung von Zügen, die nicht unmittelbar konkret zutage treten. Nun, das sind gerade Momente, die die Darstellung des Künstlers von der Art, wie wir im bürgerlichen Leben etwa einen Bekannten charakterisieren, unterscheiden sollen. Es ist ein ästhetisches Dogma, das auch in unserm Kreise gelegentlich der Technik Th. Manns (II. Jahrg. S. 63) als selbstverständlich hingestellt worden ist, daß der Dichter ein direkt beschreibendes Charaktergemälde seiner Personen vermeiden, das Innere stets durch das Äußere darstellen müsse: aber findet sich gerade das nicht oft genug in den besten Partien des „Grünen Heinrich"? Seit Lessing gilt es für ausgemacht, daß der Dichter ein konkretes, sich zeitlich entwickelndes Geschehen darzustellen habe, und G. Keller schildert am liebsten das Zuständliche, in zeitlicher Allgemeinheit sich Wiederholende, er verharrt oft sorglos in der reinen Beschreibung. (Er war sich dessen wohl bewußt und berief sich dafür in einem Gespräch mit E. Schmidt auf Cervantes). Wir haben gelernt, daß es dem Dichter verboten sei, zu moralisieren: aber was tut denn Keller anderes? Es entspricht der modernen impressionistischen Kunstauffassung, daß der Künstler nur den unmittelbaren sinnlichen Eindruck des Geschauten wiedergibt und den Apperzeptionsprozeß, durch welchen aus Farbenflecken der Gegenstand, aus Gesten und Worten eine seelische Persönlichkeit entsteht, dem ästhetisch Nacherlebenden überläßt. Aber Keller weiß nichts von dieser Tabulatur: er hat geradezu das Bedürfnis, seinem Leser die Personen, die er ihm vorstellt, auch seelisch von vornherein nahezubringen, wie wir einen Freund, den wir in eine ihm fremde Gesellschaft führen, schnell über die Anwesenden orientieren, ihn nicht bloß den Eindrücken des Augenblicks überlassen. Und wie der Freund sich in solchem Kreise gleich wohler fühlen wird als unter ganz Fremden, so strömt auch auf uns von Kellers Gestalten ein Hauch von warmer Vertraulichkeit aus. Überhaupt scheint der Dichter nie auf „künstlerische Wirkung" abzuzielen, sondern er erzählt wie ein freundlicher, welterfahrener und grundgütiger alter Herr, sagen wir wie der Patenonkel des Herrn Jacques im wirklichen Leben erzählt haben mag: ohne Eitelkeit und Aufputz, nur dafür besorgt, daß alles recht anschaulich und freundlich werde und hier und da ein Lichtlein der Lebensweisheit nicht fehle, dem Hörer zu unvermerkter Mahnung. Am erstaunlichsten ist mir in dieser Hinsicht immer der „Grüne Heinrich"

[1]) Das gilt freilich nicht von den besten Novellen der mitteren Periode.

in den Büchern der Heimat erschienen: man kann, etwa von der Meretlein-Episode und den Judithszenen abgesehen, seine eigene Jugendgeschichte nicht mit primitiverer Technik erzählen. Da ist nichts arrangiert, und die trivialsten Dinge, wie Schulferien und Unterricht, Volksfeste und Begräbnisse und der immer wiederkehrende sommerliche Besuch beim Onkel bestimmen den Aufbau der Handlung. Aber das alles quillt so aus der sattesten Lebensfülle hervor, daß wir gar nicht daran denken, warum die Gestalten gerade jetzt und hier auftreten — so wenig wie wir fragen, warum im Frühling die Blüten kommen und im Herbst die Früchte reifen. Erzählen Sie einmal in einer gut bürgerlichen Abendgesellschaft die Geschichte von dem Schneider Strapinski oder der tanzfreudigen Jungfrau Musa: Sie können es ohne weiteres in der Kellerschen „Technik" tun, ohne in Rhapsodenpose oder den Ton des ästhetischen Zirkels zu verfallen, wie eine Anekdote, mit der Sie zwischen Fisch und Braten ihre Nachbarn unterhalten. Und nun versuchen Sie dasselbe mit Meyers „Schuß von der Kanzel" oder Th. Manns „Tristan"; Sie können gar nicht anders, als deren Manier völlig preisgeben, wenn Sie nicht anmaßend und affektiert erscheinen wollen. Diese scheinbar kunstlose Unmittelbarkeit Kellers ist doch ein Gipfel künstlerischer Formung, wie es nur dem Genie gereiftester Kultur erreichbar ist. Man denkt an ein Wort von A. Harnack: „Bildung ist wiedergewonnene Naivität." Denn freilich ist zwischen dem Tanzlegendchen, wie wir es wiedergeben können, und wie Meister Gottfried es erzählt, ein Unterschied; wir fallen unwillkürlich ins Grellere, Übertreibende, und ganz verloren geht der unendliche Zauber des Stils, dieser Schimmer von Gold und heiterster Himmelsbläue, der über jedem Satze Kellers liegt.

Man spricht so oft das Wort nach: „Le style, c'est l'homme". Aber bei Naturen wie Flaubert, C. F. Meyer, Ric. Huch dürfte man eigentlich nur sagen: „Der Stil ist der Künstler". Von dem leidenschaftlichen Herzensanteil, den sie menschlich an ihren Gestalten nehmen, spürt man in ihrer kühlen Sprache nichts. Dagegen bei Keller lebt wirklich der ganze Mensch in seinem Stil, seine ganze Liebe zu seinen Gestalten und sein klares, mildes Verstehen[1]). Er braucht seine Gefühle nicht erst abzutöten, um sie zu gestalten, weil er sie nicht anatomisch zergliedert. In dieser „Sentimentalität" liegt zweifellos die Gefahr, daß der Autor aufdringlich wirke, sich im Affekt verliere. Viele von Kellers schönsten Mädchengestalten sind da, wo sie uns zuerst entgegentreten, mit einer Sorglosigkeit charakterisiert wie bei dem gewöhnlichsten Romanschreiber: durch lobende Beiwörter, deren das Referat je einige angeführt hat. Man kennt viele von Kellers Menschen so genau, daß man mit Sicherheit sagen könnte, wie sie in

[1]) Keller an Kuh, Bächtold III, S. 196: „Es liegt mein Stil in meinem persönlichen Wesen; ich fürchte immer, manieriert und anspruchsvoll zu werden, wenn ich den Mund voll nehmen und passioniert werden wollte."

der oder jener Lage handeln würden; aber sie naturgetreu zu malen, wie z. B. jeden der Buddenbrooks, vermöchte man nicht. Am bezeichnendsten dafür ist vielleicht die Stelle, wo Hadlaub die geliebte Fides zum ersten Male nahe und ausführlich betrachten kann (Zür. Nov., S. 89): „Da sah er nun, was er doch schon so oft beschrieben, zum ersten Mal so recht deutlich ... Ja, das war alles tausendmal schöner (als in seinen Gedichten) ... In diesem Gesicht gab es keine unklaren topographischen Verhältnisse ...“ und nun wird noch lange von diesem Gesicht geredet, aber wiederum ohne daß wir auch nur ein konkretes Detail davon erführen. Und dennoch, wenn wir diese halbe Seite gelesen haben, sind wir mit einem Male doppelt so verliebt in die schöne Fides, gerade wie Hadlaub. Oder, wie wenig ist eigentlich damit gesagt, wenn Lucias Gesicht (im Sinngedicht) wie ein „schönes Heimatland aller guten Dinge“ erscheint: und doch, wie eng ist der Frauentypus umgrenzt, auf den dieses Wort paßt! Der charakteristische Gefühlseindruck, den Keller in sich erlebt, wenn er seine Lucia vor sein inneres Auge treten läßt, ist durch dieses Gleichnis wundervoll beschrieben und überträgt sich mit suggestiver Kraft auf den Leser.

Denn das ist das Entscheidende: Keller ist zwar sentimental, indem er darstellt, nicht was er sieht, sondern was er gefühlsmäßig erlebt. Aber dies Gefühl ist nicht in einem verschwommenen Abstraktum beschrieben, sondern Kellers Ausdrucksweise zwingt uns ein ganz spezifisches konkretisches Gefühlserlebnis auf, und von da aus gewinnt auch die Person, die uns so charakterisiert wird, eine ganz individuelle Prägung, eine konkrete Anschaulichkeit, die das Poetische ausmacht. Und dann, was auch das Referat richtig hervorhob: das Gefühl, mit dem Keller seine Menschen umfaßt, ist von einer fast antiken Reinheit und Klarheit, ganz Liebe und doch von besonnenstem Urteil beherrscht. Indem der Dichter uns lehrt, seine Gestalten ebenso anzusehen, erweckt er uns zu ebensolcher Gesundheit des Fühlens, zu der Freudigkeit reiner Sympathie mit den Menschen. Das ist es, wodurch Kellers Bücher uns unmittelbar „besser machen“.

Der mitfühlende Dichter ist immer gegenwärtig in seiner Erzählung, aber er hält sich immer bescheiden zurück, ist nie aufgeregt oder vordringlich. Man kann nicht von Kellers Verhältnis zu seinen Gestalten sprechen, ohne an das berühmte Bekenntnis im „Grünen Heinrich“ (Bd. III, S. 10 ff.) gelegentlich der Goethelektüre zu denken: wie Goethes Vorbild ihn gelehrt habe, daß der Dichter objektiv seinen Figuren gegenüberstehen müsse, wie ein Zuschauer bei einem Festzuge. Aber das heißt doch nicht, daß er mit der Kühle eines innerlich unbeteiligten Reporters bloß beobachten müsse. Der Nachdruck liegt vielmehr auf dem „Sich-stille-halten“. Und auch der liebe Gott, der doch die ganze Welt regiert, hält sich ja ganz ruhig! Auf Keller paßt in besonderem Sinne das Wort Spielhagens (wenn ich nicht irre), der Epiker müsse in seiner Erzählung sein wie Gott: unsichtbar und allgegenwärtig. Der wiederholte Preis der Stille bei Keller darf daher auch als ästhetisches Bekenntnis nicht übersehen werden; z. B. am Schluß des „Verlorenen

Lachens": „Wenn sich der Ewige und Unendliche immer so stillhält und verbirgt, warum sollten wir uns nicht auch einmal eine Zeit ganz vergnügt und friedlich stillhalten können?"

Mit der verstehenden Liebe und Gelassenheit, wie „die allerhöchste Trinität" ihren Himmel regiert, läßt Keller seine Gestalten ihren Weg gehen. Sie bewegen sich so natürlich, daß man gar nicht an die Hand denkt, die die Figuren führt, geschweige denn, daß diese Hand gar, wie auf Wilhelm Meisters Puppentheater, auf der Bühne sichtbar würde. Das Referat hat den Verzicht Kellers auf alles Inszenieren und auf Überraschungseffekte stark betont. In der Tat geschieht seinen Gestalten zumeist nichts Frappierendes, Gewaltsames; Novellen wie „Romeo und Julia auf dem Dorfe", wo die ganze Konstellation zu stark wirkenden Handlungen führen muß, sind selten. Meist ist die „Fabel" nur eine Steigerung dessen, was den Charakteren nach ihrer ganzen Anlage häufiger passiert. Wir wissen von vornherein, daß es dem Schneider Strapinski mit seinem großen Radmantel überall wunderlich ergeht, und es bedarf nur eines Zusammentreffens von an sich geringfügigen Umständen, um die höchst drollige Verwicklung, die Keller erzählt, herbeizuführen. Aber — und insofern muß ich dem Referenten widersprechen — Keller zeichnet sich doch stets durch zwar nicht ungewöhnliche, aber doch aparte Situationen aus. Figura Leu, wie sie die Bittsteller auf dem Hausflur des Oheims gruppiert, Eugenia, wie sie, von den beiden Hyazinthen gefolgt, durch die Straßen Alexandrias wandelt — das ist etwas Allsonntägliches oder Alltägliches, und doch ein unvergeßliches, eigenartiges Bild. Es mag öfter vorkommen, daß ein junger Gelehrter ein junges Mädchen küßt, und doch ist die kleine Episode zwischen Reinhart und der Pfarrerstochter ein höchst kunstvolles Tableau. Keller hat besonders Sinn für die feine Komik der Symmetrie (H. von Hoffmannsthal spricht hübsch über die Bedeutung der Zahl bei Keller). Die Zwillingsbrüder Weidelich mit den Schwestern Salander beim nächtlichen Rendezvous, Salomon Landolt und Figura Leu, wie sie den Zug ihrer Genossen und Freundinnen auf der Sonntagspromenade einander entgegenführen, die beiden Bauern zu Anfang von „Romeo und Julia" — wer fühlt nicht den Reiz dieses Arrangements? Darin allerdings steht die zuletzt genannte Novelle einzig da, daß ein solches, innerlich gesehenes Bild den psychologischen Ausgangspunkt bildet und zugleich dem Leser ohne Vorbereitung hingestellt wird. Meist werden wir mit aller Gemächlichkeit in die Situation hineingeführt.

Überhaupt gilt das, was von der Unbestimmtheit des körperlichen Details gesagt wurde, am meisten von der Einführung der Personen. Wir nehmen ja auch im Leben nicht von jemandem, dessen Bekanntschaft wir machen, gleich einen Steckbrief auf. Aber wie wir an der äußeren Erscheinung eines uns längst vertrauten Menschen im längeren Verkehr zu eigener Verwunderung noch neue, eigenartige Züge entdecken, wie es vielleicht erst einer eindrucksvollen Situation bedarf, damit wir uns plötzlich seiner ganzen Schönheit bewußt werden, so

ergänzt Keller oft erst im Laufe der Entwicklung die Charakteristik durch eigenartige äußere Züge. Der längst verliebte Wilhelm (Mißbr. Liebesbr., S. 184) wird die äußere Erscheinung seiner Gritli erst recht gewahr in der letzten Aussprache, als sie plötzlich ihren Hut ablegt und statt der Locken ein glänzend glattgekämmtes Haar zeigt. Nun erfahren wir auch von ihrer Kleidung ein Näheres. Auch der Sonntagsstaat des Mädchens lenkt die Augen auf die Kleidung, Beispiele im Referat. Gerade an Höhepunkten der Entwicklung (die bei Keller ja so oft in köstlicher Alltäglichkeit auf steigende Verliebtheit hinauskommt) liebt es der Erzähler, seine Figuren recht liebenswürdig zu präsentieren. Salomon Landolt kennt Figura schon länger und ist schon einige Stunden mit ihr im Hause des Oheims zusammen, aber ihre ganze Schönheit geht ihm doch erst nach Tisch auf, als sie anstoßen: „Wie sie das geschliffene Gläschen mit dem bernsteinfarbigen Wein lächelnd erhob und ein Strahl der Nachmittagssonne nicht nur das Gläschen und die Ringe an der Hand, sondern auch das Goldhaar, die zarten Rosen der Wangen, den Purpur des Mundes und die Steine am Halsbande einen Augenblick beglänzte, stand sie wie in einer Glorie und sah einem Engel des Himmels gleich, der ein Mysterium feiert."

Im ganzen „Heiligen", um ein Gegenbeispiel zu wählen, ist nur eine Szene von gleich suggestiver Bildkraft: Becket an der Leiche seines Kindes. Aber mit welcher unendlichen Einfachheit und Leichtigkeit stellt im Vergleich dazu Keller sein Bild. Es sind nicht eigentliche Gemälde, in denen Keller solche prägnanten Szenen formt — rein malerisch wirkt er z. B. in seinen Interieurs —: es ist immer ein eminent plastischer Zug darin, man denkt an lebende Bilder. Welch anschauliches stummes Spiel z. B. in der entscheidenden Szene in „Dorotheas Blumenkörbchen": Theophilus und Dorothea freudestrahlend einander gegenüber, die kostbare Schale zwischen sich haltend, die dann plötzlich unheilverkündend zu Boden fällt und zerbricht. Die wunderbarsten stumm-beredten Pantomimen sind in den „Sieben Legenden"; nur einige Novellen, z. B. „Romeo und Julia", können sich damit vergleichen. Welch ein seelenvolles Spiel liegt in der herrlichen Nachtszene, wie Eugenia ihre eigene Marmorstatue aufsucht, dann den Aquilinus zu derselben Gottheit pilgern sieht und wie der zuerst, hernach sie selbst einen Kuß auf die Marmorlippen drücken!

So viel, um die These, Keller verzichte auf die spezifisch kunstmäßigen Charakterisierungsmittel und schildere seine Gestalten durchaus in gewöhnlichen Situationen, auf das rechte Maß einzuschränken. Aber typisch für G. Keller bleibt doch die schlichte Erzählerweise, wie sie vor allem den „Grünen Heinrich" kennzeichnet. Und typisch ist in jedem Falle die spielende Leichtigkeit und Natürlichkeit, mit der seine Personen sich im Alltagsleben geben und in aparte Verwicklungen hineingeraten. Kellers Menschen leben in jedem Moment „von innen heraus", sie sind stets in Aktion, auch ohne daß sie „handeln". C. F. Meyer kann seine Gestalten nur dadurch in Bewegung setzen, daß er sie in eine konkrete Situation stellt und sie von da aus in strenger

zeitlicher Gebundenheit fortschreiten läßt; was uns zwingt, an ihre Realität zu glauben, ist die lückenlose Kontinuität ihres Handelns und der inneren Motivation. Gerade in dieser epischen Technik empfand Meyer am stärksten seinen Gegensatz zu Keller; der, meinte er, könne der Komposition entbehren, sorglos von Tableau zu Tableau schildern. Welche geringe Bedeutung hat bei Keller die Chronologie! Wir empfinden es z. B. geradezu als störend, wenn wir bei dem Münchener Aufenthalt des Grünen Heinrich (III, Kap. 3) eine chronologische Stütze erhalten, indem ein Sprung von anderthalb Jahren vermerkt wird: die Jugendjahre des Helden meinen wir von Tag zu Tag mit erlebt zu haben. Wie die Novellen meist mit behaglicher Schilderung eines Zuständlichen beginnen, so schweift Keller auch unterwegs hundertmal ab und reflektiert allgemein. Ein Beispiel aufs Geratewohl: Reinhart (Sinnged. S. 209) hat zu Lucia eine Bemerkung gewagt, die wie eine Andeutung auf eine geheime Neigung klingen könnte; wie gibt Keller den Eindruck wieder, den das auf das Mädchen macht? „Reinhart bereute sein unbedachtes Wort; wenn eine feine Seele auf nachtwandlerischem Pfade einer neuen Bestimmung zuschreitet und aus sich selbst freundlich ist, so darf man sie nicht mit zu täppischen Anmutungen aufschrecken." Das ist ganz allgemein, und doch kann man den seelischen Vorgang in Lucia nicht zarter und individueller bezeichnen.

Ebenso läßlich ist Keller oft in der Motivierung. Wir kennen ja seine Menschen von Herzensgrund aus und verstehen ihr Tun auch ohne weitläufige Psychologie. Daß Beatrix („Die Jungfrau und die Nonne") eines Tages plötzlich Gatten und Kinder verläßt, und ins Kloster zurückkehrt, ist mit keinem Worte motiviert, aber wir haben sie längst zu lieb gewonnen, um an ihrem Herzen zu zweifeln.

Diese souveräne Natürlichkeit, die nach alledem sich als Grundzug von Kellers Erzählungskunst erweist, bedeutet aber andrerseits auch eine Einschränkung. Das Zeitkolorit und das historische Porträt ist ihm versagt („Hadlaub" und „Ursula" zeigen das deutlich). Das behagliche Aufgehen im Zuständlichen ist nur möglich, weil Kellers Handlung (mit Ausnahme von „Romeo und Julia") niemals ein dramatisches Tempo hat. Die moralisierende Reflexion wäre unmöglich, wenn nicht alle Gestalten in der bürgerlichen Lebensatmosphäre des Erzählers ständen. Dämonische, große Naturen lassen sich nicht durch eine ungezwungene Charakteristik ihres inneren Wesens erfassen. (Die ganz eigenartige Figur der Judith im „Grünen Heinrich" ist für mich noch ein ungelöstes biographisch-psychologisches Problem.) Keller vermag nur darum seine Gestalten mit der stillen Freundlichkeit seines eigenen Wesens zu durchstrahlen, weil er der ernsten Schwermut, die aus seiner Lyrik spricht, als Novellist aus dem Wege geht. Sein sentimentales Verhältnis zu seinen Personen würde dem tragischen Ernst großer Leidenschaften nicht standhalten. Keller fürchtet den Affekt und flüchtet, um dem Pathos zu entgehen, zur Ironie, sein Humor schlägt in solchen Momenten in Karikatur um. Nur ein paar An-

deutungen zu diesem auch für unser Thema wichtigen Kapitel: wie störend der satirische Schluß von „Romeo und Julia", der in der ersten Fassung noch ärger war! Sowie Keller im „Grünen Heinrich" sein eigenes Schicksal nicht mehr mit der Freiheit überlegenen Humors schildern kann, d. h. seit der beginnenden Liebe Heinrichs zu Dortchen Schönfund, verliert der Erzähler die epische Sicherheit. Der ganze Schluß ist im erbitterten Ankämpfen gegen den eigenen Affekt „buchstäblich unter Tränen hingeschmiert". Die elenden Brüder der „armen Baronin", die so viel Leid über dies edle Wesen gebracht, fordern eigentlich die ganze sittliche Empörung des Dichters heraus; statt dessen sucht er sie gewaltsam lächerlich zu machen, so daß der Schluß einen peinlichen Eindruck macht. Einen dahin zielenden Tadel Th. Storms hat Keller selbst anerkannt. Bächtold III 243, 289).

Keller ist nur in seinem Element, wenn er sich bei dem, was er erzählt, wohl fühlt; er muß unter seinesgleichen sein. Das ist die Wurzel seines Realismus und das Geheimnis seiner Charakteristik. Seine Welt kennt er durch und durch, und jeder Mensch und jeder Augenblick darin ist ihm gleich wert. Die Schranken des Ortes, die Unterschiede der Zeit sind im Grunde unwesentlich, der Dichter erfaßt das Einzelne für sich mit einer Liebe, die doch in der Sympathie mit dem Ganzen ruht. Allgegenwärtigkeit — das ist das Kennwort für Kellers Menschen. Er braucht keine Kulissen, die das konkrete Geschehen gegen die Fülle des Lebens abgrenzen; alle Gestalten, der Dichter selbst und mit ihm wir stehen auf einer Ebene[1]).

Und diese Welt Kellers ist keine lose Vielheit, sondern ein harmonisches Ganze. Wie der Dichter mit der „hingebenden Liebe zu allem Gewordenen" das Große wie das Kleine umfaßt, so knüpfen sich tausend Beziehungen zwischen allen Teilen dieses Kosmos, und die innigsten Bande der Sympathie führen von Seele zu Seele. Kein Dichter hat herrlicher, in immer neuen Variationen, das uralte Wunder geschildert, wie die Seelen sich nähern, sich berühren und plötzlich in stummer Sympathie auflodern: zwei Herzen, die sich finden, das ist, banal ausgedrückt, der seelische Inhalt seiner Novellen (während das Erotische kaum eine Rolle spielt). Das Gefühl für die notwendige ungeheure Einsamkeit des Individuums, das geradezu das Grunderlebnis in Naturen wie Kleist und Hebbel ausmacht, fehlt Keller ganz. Er glaubt, auch darin durchaus ursprünglich und

[1]) Keller wählt gerne die Rahmenerzählung, aber mit einer ganz andern Tendenz als C. F. Meyer: die erzählten Vorgänge werden dadurch nicht isoliert, sondern durch noch mehr Fäden mit der Breite des Weltgeschehens verknüpft. Meyer gibt der historischen Erzählung einen historischen Rahmen, so daß die zeitliche Distanz doppelt eindringlich wirkt. Keller zieht gerade durch den Rahmen das Vergangene ganz in die Gegenwart hinein, indem etwa „Hadlaub" dem Herrn Jacques zum Vorbild dienen muß. Jener erstrebt poetische Ferne, dieser Gegenwärtigkeit.

naiv-realistisch, unbeirrt an „die innere Berührung der Menschen“ (Grüner Heinrich III 74 ca.). Wieder liegt ein ästhetisch bedeutsames Selbstbekenntnis in der Stelle des „Verlorenen Lachens“ (S. 297), wo Jukundi sich über sein Verhältnis zum Göttlichen ausspricht: „Zugleich ist mir bei allem, was ich auch ungesehen und von andern unbewußt tue und denke, das Ganze der Welt gegenwärtig, das Gefühl, als ob zuletzt alle um alles wüßten und kein Mensch über eine wirkliche Verborgenheit seiner Gedanken und Handlungen verfügen könnte.“

Auch hier die Unberührtheit von erkenntnistheoretischen Fragen und Zweifeln, die Kellers Kunst zu einem Gesundbrunnen für die moderne Weltanschauung macht. Kellers Philosophie ist ganz und gar Moralphilosophie, mit einer an Leibniz gemahnenden Intuition erfaßt er die „ungeheure Republik des Universums“ als einen Zusammenhang geistiger, sittlicher Individuen. Seine Werke sind, im Gewande reinster zweckloser Poesie, eine Art weltlicher Theodizee, ruhend in dem Glauben an die „innere Berührung der Menschen“.

Hiermit ist die innerste Grundlage von Kellers Verhältnis zu seinen Gestalten angedeutet, und von hier aus begreift sich auch die Eigenart seiner Charakteristik am tiefsten: das Ausgehen von der Gesamtpersönlichkeit, die alles durchdringende Sympathie, das Verstehen „von innen heraus“, der häufige und doch nie ablenkende Ausblick vom einzelnen Vorgang auf das Allgemein-Menschliche, die Allwissenheit, für die nichts überraschend kommt, die „Gegenwärtigkeit“ des Zuständlichen wie des singulären Geschehens. —

Eine tiefe, verhaltene, verstehende Liebe ist zweifellos der Grundzug von Kellers Kunst. Es ist danach selbstverständlich, daß auch wir das vielberufene, besonders von Stößl mit schönem Eifer befehdete Urteil Bächtolds, es habe Keller das „tiefe Wohlwollen“ gemangelt (Bd. III, S. 313), ablehnen. Als Gesamtcharakteristik des Dichters am Schluß „der“ Kellerbiographie ist es allerdings ein böser Flecken. Aber für den Menschen Keller hat es doch eine gewisse Berechtigung. Der hat einen schlechten Begriff von dem tiefen Dualismus zwischen Künstler und Mensch, der von den Werken ohne weiteres auf das Leben schließt. Wie oft ist nicht die künstlerische Form durch ein Opfer des lebendigen Gefühls erkauft, so daß der Dichter kalt erscheint, wo er menschlich am stärksten mitempfindet. Ist es nicht umgekehrt denkbar, daß der Reichtum an Wohlwollen, der in Kellers Dichtungen lebt, eine Einbuße in der Kraft des menschlichen Mitfühlens bedingte? Zweifellos ist Kellers Liebe zu den Menschen wurzelecht, dem Menschen von Haus aus so gut wie dem Künstler eigen. Aber im Zusammenstoß der Gefühls- und Interessensphären, wie ihn das reale Leben bietet, vermag sich solches Gefühl niemals rein auszuwirken. In einzelnen Naturen werden solche Hemmungen so stark, daß ihr Handeln geradezu lieblos erscheint. Und so war es bei Keller. Gerade was die Menschen seiner Dichtung im Verkehr miteinander auszeichnet: das heimliche Sichaufschließen vom Grund der Seele, das war Keller im Leben versagt. Allerlei Störendes an der profanen Wirklichkeit eines Menschen ver-

hinderte ihn, in seinen Augen die Zauberlandschaften der Seele zu sehen, die in den Augen seiner Lieblingsgestalten glänzen. Wenn der Dichter Keller vor dem Ausdruck der Leidenschaft scheut, so verhehlt der Mensch überhaupt jegliches Gefühl. In seiner verschlossenen Art spürt man nichts von der schönen Sentimentalität, die seine Dichtung durchwärmt. Bächtold hat ganz recht, daß sich nirgends in seinem Leben eine dauernde Neigung, eine ganz innige Freundschaft findet — wenigstens nicht zu denen, die täglich um ihn sind; im brieflichen Verkehr, wo die störenden Momente wegfallen, offenbart er reinstes Freundschaftsgefühl. Er hat es wohl in sich! Merkwürdig, daß Keller nie in seinen Werken den Typus des verschlossenen Menschen, also sein „wahres" Wesen, dargestellt hat (in Pankraz schildert er das Mißverhältnis zu den Menschen als etwas, was überwunden werden kann, während in ihm selbst der Fehler doch tiefer lag). In Salomon Landolt stellt Keller sich ungefähr dar, wie er sein möchte: wenn Landolt vertrauender, freundlicher ist, so liegt das nicht an einem Mehr an Wohlwollen, sondern an dem Fehlen der Hemmungen. Ihr wahres, innerstes Wesen finden und offenbaren — das ist das eigentliche Glück, das Keller seinen Gestalten zuteil werden läßt. Dadurch verwirklicht der Dichter in seiner Phantasiewelt das Ideal, das ihm als Mensch versagt bleibt. So ist letzten Endes auch diese ganz bodenständige, wirklichkeitsfreudige Kunst der Ausdruck geheimer Sehnsucht. Denn wenn in der tiefen Sympathie mit allem Lebendigen das Wesen von Kellers Kunst liegt: die Liebe ist nach Platos tiefsinnigem Mythos ein Kind des Reichtums und der Armut.

Selbstanzeige

Chr. D. Grabbe, sein Leben und seine Werke

von Otto Nieten

Wenn die wissenschaftliche Literarhistorie dem westfälischen Dramatiker Christian Dietrich Grabbe verhältnismäßig nur geringe Beachtung geschenkt hat im Gegensatz zu einer zweifellos bestehenden Grabbe-Gemeinde, die sich nicht nur aus gärenden jugendlichen Feuerköpfen zusammensetzt, sondern vornehmlich auch aus selbstschöpferischen Dichtern und Künstlern, so läßt sich diese Stellungnahme aus verschiedenen Gründen erklären. Der Mensch und der Dichter Grabbe zeigt in rätselhafter Verbindung eine Mischung von anziehenden und wieder höchst abstoßenden Elementen. Sodann aber wirkt ohne Zweifel auch das herbe Verdammungsurteil so großer Literarhistoriker wie Gervinus und Scherer mit der Macht eines drückenden Dogmas. Ferner ist der Gegensatz zwischen dem kritischen Forscher und dem

ausübenden genießenden Künstler gerade bei Grabbe besonders begreiflich. Denn, wenn schon jede Dichtung eine besondere Empfänglichkeit voraussetzt, so werden Grabbes in phantastischer Laune, in bacchischer Stimmung geborne Eingebungen ganz anders genossen werden in kongenialer Geistesverfassung (die sich mit 20 Jahren besser erzeugen läßt als mit 40), als bei kritisch nüchterner Nachprüfung. (Stand der Dichter doch selbst seinen Werken, wenn der Schöpfungsrausch verflogen war, fast indifferent und gleichgültig gegenüber.)

Gerade den Grabbe mit seinen originellen Plötzlichkeiten und Einfällen, mit diesem jähen Schwanken zwischen tragischen Verzweiflungsausbrüchen und einer ausgelassenen Komik, diesem spezifischen, oft feucht anmutendem wilden Galgenhumor wird man kaum in Formeln fassen können. Wohl aber dürfte es der kritischen Forschung gelingen, eine tiefere Einheit im Werk und Leben des Dichters aufzuspüren. Wer einen Querschnitt ausführt durch das deutsche Schrifttum des 3. und 4. Jahrzehnts im 19. Jahrhundert, dem wird sich die überragende Bedeutung Grabbes auf dem Gebiet des deutschen Dramas wohl zweifellos ergeben.

Die vorliegende Arbeit will in erster Linie sein eine literarhistorische Untersuchung, die aus dem literarischen Milieu, aus dem geistigen Klima heraus die Persönlichkeit Grabbes zu erklären und schärfer zu umgrenzen, zu einem begründeten Werturteil über sein dichterisches Werk zu führen sucht. Doch werden die Monographien über die einzelnen Dramen umrahmt und ergänzt durch wenn auch vielleicht mehr nur skizzierte biographische Kapitel.

Wir erleben das Drama einer Seele, genial beanlagt und doch für das, was Menschenglück heißt, stiefmütterlich ausgestattet. Große psychische Kräfte erscheinen in krankhafter Weise getrübt und einseitig entstellt: eine Phantasie grandios, aber abenteuerlich verwildert, ein Verstand stahlscharf und in immer neuen Kombinationen unerschöpflich, aber von einer vernichtenden zerstörerischen Grundrichtung. Wie fern ist aber doch diese seelische Trunkenheit, wie fern auch dieser glaubenslose skeptische Witz von jener harmonischen Schöpferstimmung, aus der heraus große und glückliche Dichter unvergängliche Werke schufen!

Der auf seine Originalität so stolze Starrkopf hat sich nur vor zwei großen Vorbildern ehrfurchtsvoll gebeugt, Helden, die ihm den Weg zur Höhe weisen sollten: Schiller und Shakespeare (von seinen Zeitgenossen konnte der Überlegene auch kaum etwas lernend empfangen). Aber es ist bezeichnend, daß nicht nach jugendlicher Gemüter Art Schillers optimistischer Idealismus den Werdenden beglückte, sondern daß er seine Erstlingstragödie schuf im Schatten des großen Briten, der die tragischen Tiefen der Welt so schonungslos aufdeckte. Verglich Grabbe die Fülle der Gesichte, die gewaltige Naturkraft, die sich in den Schöpfungen dieser Großen enthüllte, mit den Götzen des zeitgenössischen Lesepublikums, so

reizte ihn die weichliche Sentimentalität, die der Epigonenzeit das Gepräge gab, bis zu tödlichem Hohn. Aber wenn er die deutsche Empfindsamkeit mit grausamstem Spott in ihrer Nichtigkeit und Unwahrheit bloßstellte, suchte er auch in sich jede Regung dieser nationalen Schwäche niederzuringen. Damit aber zerschlug er die Grundlagen seiner Existenz. In seinem übermenschlichen Streben nach Kraft vergaß er, wie die wichtigsten lebenzeugenden Kräfte dem Menschen, der nicht nur groß, sondern auch glücklich werden will, erwachsen aus der Tiefe des Gemüts und einer echten Gesinnung, wie leer ein Talent bleibt, wenn es nicht Nahrung zieht aus dem Grund der Charakterbildung. Er, der doch nach Lebenswahrheit strebte, mußte als Künstler schon einsehen, daß den formlosen Ausgeburten seiner Einbildungskraft und seines Witzes — vergleichbar wasserlosen Quellen und vom Sturmwind getriebenen Nebelgebilden — ein gewisses Etwas fehlte, das seinen Schöpfungen erst die zusammenhaltende Einheit und die Wirkungskraft verbürgte. Wie sich Grabbe der Mensch aus einem qualvollen innern Konflikt herausflüchtet, verrät sich literarisch besonders in seiner Stellung zu Shakespeare. In der Shakespearomanie ist er von Shakespeare abgerückt, besonders von dem Shakespeare, wie ihn die Romantik verstand. Selbst dieser vergötterte Ausländer sollte den Dichter nicht abbringen von der Fühlung mit seiner Nation, die dem Dichter, nachdem er die Irrtümer seiner phantastisch verstiegenen Jugend eingesehen hatte, als wertvollstes Ziel vor Augen schwebte. So vermißte er bei Shakespeare einen nationalen Wert: das deutsche Gemüt, die deutsche Sehnsucht. Und wundervoll gestaltet fand Grabbe dies alles in dem Kunstwerk Schillers, des Lieblingsdichters der Deutschen, der aus Niedrigkeit und Roheit aufsteigend in Dichtungen voll volkstümlicher Kraft und doch voll edlen Gedankenschwunges hindurchdrang zur Vollendung, zur Harmonie, zum Glück.

Grabbe begann als himmelstürmender Promethide mit ikarischen Flügen in eine phantastische Region, und er endigte, inbrünstig die mütterliche Erde umfassend, mit einem realistischen Gedicht auf die Urkraft seines westfälischen Stammvolkes und auf die urwüchsige Schönheit und Größe seiner heimatlich rauschenden Wälder.

„O, um so länger man die menschlichen Gefühle niederringt, um so gewaltiger richten sie sich wieder auf", heißt es am Schluß vom Gothland, und wenn in der Komödie der zwar mißgestaltete, aber aus eigener innerer Kraft tüchtige Mollfels die Braut heimführt, wenn der eiskalte Verstandesmensch Faust zuletzt zur Menschlichkeit genest, so wirkt das wie einzelne verirrte Lichtspuren. Aber als die Nebel sanken und der Pfad im Glanz der Sonne vor ihm lag, da war es zu spät, da war des Ringenden Kraft zerbrochen durch Leid und durch Krankheit. Und Grabbe schaute sehnsüchtig nach den Sternen!

In diesen Sätzen glaube ich ein Grundmotiv meiner Arbeit angeschlagen zu haben. Das Streben nach objektiver Wahrheit hat mich geleitet, und alle panegyrische Verherrlichung lag mir fern, wie denn

Grabbe einer Rettung auch nicht bedarf. Freilich die Fülle des Unerquicklichen, die sich im Leben und Werk Grabbes häuft, wird nur überwinden können, bei dem trotz allem die Sympathie mit diesem großringenden Homo dolorosus das Werturteil überwiegend und durchschlagend bestimmt.

Geschäftliche Mitteilungen

Zur gefälligen Beachtung

Das vierte Heft der „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn" (Chr. D. Grabbe, sein Leben und seine Werke von Otto Nieten; XII, 456. Preis für Mitglieder 8 M., geb. 11.50 M.) liegt zur Versendung bereit, und ich bitte um rege Benutzung der dieser Nummer beiliegenden Bestellkarte.

Um den zahlreichen neu eingetretenen Mitgliedern die Anschaffung der ganzen Reihe zu erleichtern, biete ich auch die ersten Hefte, deren Subskriptionspreis erloschen war, unter der Bedingung noch einmal zu diesen Preisen an, daß alle vier Hefte zugleich bestellt werden.

Bestellungen bitte ich, wenn möglich, einer Buchhandlung zu übergeben. Auch ich führe fernerhin Aufträge aus, aber mit Berechnung des Portos für die Zusendung im Postpaket oder als Drucksache.

Fr. Wilh. Ruhfus,
Verlagsbuchhandlung in Dortmund.

Sitzungen der ordentlichen Mitglieder

5. Sitzung am 18. Juni: Nietzsches Gedichte und Sprüche.
6. Sitzung am 11. Juli: Niederrheinische Dichtung.

Die Mitglieder werden nochmals höflichst gebeten, jede Wohnungsänderung umgehend dem Sekretariat, Bonn, Goethestraße 35, mitzuteilen, da Nachlieferungen von Heften, welche infolge unrichtiger Adressierung verloren gehen, nicht mehr erfolgen können.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

3-4

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestrasse 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstraße 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag ½3—½4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen außerhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang 5. Sitzung am 13. Juni 1908 Nr. 4

Über Nietzsches „Gedichte und Sprüche“

Referat von Saladin Schmitt — Diskussion — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Über Nietzsches „Gedichte und Sprüche“

von Saladin Schmitt

„Wohl bin ich ein Wald und eine Nacht dunkler Bäume; doch wer sich vor meinem Dunkel nicht fürchtet, der findet auch Rosenhänge unter meinen Cypressen ....“

Wenn ich zu Ihnen von diesem Buche sprechen soll, so möchte ich noch für einmal das glühende Erfülltsein der frühsten Selbständigkeit zurückzugewinnen trachten, dies, dass man davon in Flammen auseinanderschlägt wie die Krone der Magnolie, dies, dass es uns wie eine gesättigte Nacht oder eine sprudelnde Kelter ist. Denn schließlich trägt es doch einen Namen, in den sich eine fast sakrale Ehrfurcht geflüchtet, einen Namen, der von dem symbolhaften Dreikant des Gottesauges eingeschlossen scheint: so schmerzend ist sein Strahl, so nächtig seine Wimper, so unausdeutbar der Dämon, der hinter seiner Lider schlummert. Schließlich waltet darin doch ein Beschenken und eine Fülle, der man nicht anders als ganz geöffnet, ganz empfänglich nahen kann, wenn nicht das Beste der Saat außerhalb von uns niederfallen soll. Man sage nicht, dass eines Buches Schicksale gleichgültig sind. Am Ende wird es doch etwas heißen, dass sich betende Hände darum geschlossen, dass zwei Lippen darüber am Abend den „Wanderer“ geflüstert, dass sich im „Herbst“ eine Novemberseele ausgeschluchzt. Ein Etwas von Tradition hat sich darüber gelegt, ein Etwas von hineingesogenen Träumen und Wünschen, die der wie eine Forderung und wie eine leise Beunruhigung spürt, der ihm nahezukommen trachtet, wie ein Zwang, sich zu reduzieren, sich der Meinungen zu begeben. Unberührteste Anfänglichkeit, unbetastetste Naivetät, das ist es, was man sich vor der Betrachtung dieses Buches erflehen möchte.

Andererseits nun dieses: es ist dem 18- und dem 24jährigen ein ganz anderes Werk. Wem wäre es nicht so gegangen, dass er darin zuerst nur die tropisch grossen Blumen und die platzend schweren Früchte gesehen, und dass sich ihm dann allmählich der Grund, in dem sie haften, geklärt und verflüchtet, dass er die braune Erde erst wie Sand und dann wie Nebel und dann wie Wasser nahm und durch diese Hüllen hindurch immer schärfer, immer zerfaserter und detaillierter die Wurzeln des Ganzen erkannte? Dass er inne ward, warum ihm jener Purpur, warum ihm jenes üppige, wasserhelle Harz so faszinierend und doch so leise unheimlich vorgekommen; dass ihm aufging, wie dieser ganze Wald Kelche voll Blut in die Höhe hebt und wie seine Knospenränder voll Glas gewordener Tränen starren. Immer ist es ja so, dass man das Gestaltete nimmt und daran langsam zu dem Gestalter hinabsteigt, dass man sich das Geschaffene in kaum bemerkbaren Übergängen mit dem Schöpfungsanlaß, mit dem Mysterium seiner Erzeugung anfüllt, und dass nun das Überlieferte, Fertige als ein geheiligtes Kalendarium, als ein Tagebuch des Schöpfers ein zweites, heimliches Gesicht erhält, ein Spektrum, das jenes andere, erste in der Linie seines Profils, im Schatten seiner Augen durchgeistigt und vertieft. Es ist wohl so, dass man sich anfangs die geschliffenen Steine, die seltenen Bilder und Reime herauslöst und für sich bewundert und geniesst, lange ehe man einsieht, dass das Ganze mehr ist als eine Wand voll Arabesken oder ein Canevas voll bunter Dessins, lange ehe man merkt, dass hinter der Vielfalt des Sinnfälligen der Monismus eines einzigen supremen Leidens steht. Und während man anfangs nur um diesen oder jenen Moment des eigenen Daseins diese oder jene Zeile schlang, hebt sich jetzt aus jedem Wort, schwer wie aus der Brüstung eines Votivbildes, das Dornenhaupt des Schöpfers. Es ist ein zweites Stadium des Aufnehmens, ein selbstentsagendes, uneigensüchtiges, es ist der Ersatz des voraussetzungslosen Sich-Tragen-Lassens durch das wissende Schauen. — Und auch dies Zweite möchte man bei einer Betrachtung des Buches nicht ganz vermissen. Neben dem unbefangenen ersten Sich-Begeistern möchte man auch, dass das Andere, Sekundäre walte, dass von der Resonanz der schöpferischen Existenz das Ganze begleitet und durch sie balanciert werde.

Also einerseits Naivetät und andererseits Einsicht als Voraussetzung, zwei sich widerstreitende Prinzipien, deren Gegensatz notwendigerweise durch irgend etwas polarisiert werden muss. Und das Polarisierende, das Auflösende liegt diesmal in dem Gegenstand selbst, in dem Objekt der Darstellung, in dem Buch und seinem Schöpfer.

Es ist für mich kaum Frage, dass das umstrittene Doppelgesicht Nietzsches in dieser zwiefachen Beleuchtung des höchst Kindlichen und des höchst Mittelbaren am einheitlichsten und schärfsten Profil gewinnt. In der Tat glaube ich, dass der große Märtyrer der Analyse sich jederzeit eine in einem grandiosen Orientierungsvermögen wurzelnde Unbefangenheit bewahrte, eine Unbefangenheit, kraft deren es ihm möglich ward, in den schärfsten Extremen gleich ursprünglich zu wirken. Dass Nietzsche im Grunde naiv war, darin sehe ich das Geheimnis seiner Erträglichkeit. Ein Typus von seiner Mittelbarkeit wäre nicht auszuhalten, wenn er sich nicht wenigstens naiv dokumentierte. Im Ausdruck wurzelt Nietzsches Unbefangenheit, in einem Anpassungsvermögen von fast selbstverleugnender Stärke. Er hatte das intuitive Vorwegnehmen des Schauspielers und des Journalisten, durch die Mitgabe persönlichster Rhetorik ins Geniale gesteigert, und es deckt sich damit, wenn Franz Overbeck als unendlich bezeichnend für des Freundes Art, „Menschen und Bücher zu kennen“ herausstellt, „dass er ungefähr nichts davon gewusst und doch ihren Wert richtig empfunden habe“.

* * *

Es lohnt hier, wenigstens im grössten Umriss, der Genesis eines so vereinzelt gearteten Menschen nachzugehen. Was er im tiefsten gewollt habe, was ihn dazu getrieben habe, sich die umgekehrte Richtung seiner selbst zu geben? Es klingt sehr klein, wenn man es sagt, und umschließt unendlich Großes. Was er schließlich immer und überall, in jeglicher Beziehung mit dem Leben gewollt hat, das war: geliebt zu werden von einem Menschen. Wer jemals die Tragödie seines Briefwechsels mit Erwin Rhode verfolgt hat, dem bleibt darüber kein Zweifel. Wie hier alles offen und versteckt wirbt, wie sich hier allenthalben empfangende, hoffende Arme heben: das drückt sich unauslöschlich ein. Und dies Schauspiel wiederholt sich fast in

jeder Gemeinschaft Nietzsches mit einem Menschen. Mit einer Überfülle von Erwartungen tritt er an ihn heran, mit einem solch erschreckenden Reichtum von Selbstversprechungen, dass die Enttäuschung fast unausbleiblich ist. Anfangs scheint er sich immer mit dem Geschick des bloß Spendenden, bloß Gebenden befreunden zu wollen, scheint er glücklich zu sein, wenn er bloß hingenommen wird. Und dann plötzlich packt ihn etwas wie ein nervöser Ekel vor der Einseitigkeit eines solchen Zusammengehens, er wird gereizt, empfindlich bei allen Anlässen, und die unvermeidliche Katastrophe naht, wenn sie auch nicht immer unzweideutigen, äußeren Ausdruck gewinnt. — So ging es Nietzsche in allen Lebensverknüpfungen; er ließ viele Menschen in seinem Dasein Erste sein, aber in dem ihrigen war er meist nur der Zweite oder Dritte. . . .

Im wesentlichen war es ja die Disposition von Nietzsches Seele selbst, die langsam eine so undurchdringliche Mauer um ihn schichtete; es war eben eine Psyche, zu der sich ein Gleichwert nicht fand. Seinen besonderen Geschmack erhielt das Totale seines Charakters durch die ihm innewohnende Impetuosität; Ungestüm ist das Filtrat, das Sublimat seines Wesens. Wie die übertriebene Erwartung, mit der er an Menschen herantritt, nichts anderes als Ausdruck dieses seelischen Hochschwangs ist, so resultiert auch die spätere gewaltsame Umkehr seiner selbst ganz und gar daraus. Es war kein plötzlicher einmaliger Schritt, den er da tat, es war eine organische Entwicklung in zahlreichen Stadien. Das stets sich wiederholende Aushalten, das hilflose, gebundene Erdulden immer wieder, wie sich das lange, dünne Messer so ganz langsam in ihn schob, das ständige Schreien in sich hinein, wo nichts laut werden wollte, das taumelnde Übervollsein von Schmerz und nirgends Sich-Entlastenkönnen: das war es, was ihn schließlich so eisig mit sich isolierte. „Ich muß ein Engel sein, wenn ich leben will; ihr habt nicht so harte Bedingungen", lautet sein Bekenntnis. Er, der eigentlich Weiche, der eigentlich Hingebende, eigentlich Gesellige, er ward aus Zwang zum Anachoreten. Und bei dem grandiosen Impetus seiner Seele versteht es sich, daß er aus diesem Scheitern seinen höchsten Triumph machte, aus diesem Zusammenbrechen seine expansivste Erhöhung. Er sah ein, dass die Lebensordnung ihn einfach nicht mitgerechnet hatte, und zog daraus das Recht, sie

für sich auf die Spitze zu stellen. Er erkannte, dass die Menschen die Sache wollen, nicht die Person, und nahm sich nun mit grandioser Brutalität die Freiheit, alles auf seinen Wert als Sache, auf seinen losgelöstetsten Wert zu prüfen. So schuf er diese einzige Lehre der Abhängigkeit des Lebens von makrokosmisch gezogenen ästhetischen Begriffen. Und wunderbar; seine Umkehr gelang. Man nahm für Freiheit, was Notwendigkeit war, und demütigte das Leben zu Füßen des strahlenden Triumphators der Sache und des Begriffes, — jenes Leben, dem er selbst doch als primitivster Bettler gegenüberstand. Nietzsches Königtum war ein gekrönter, auf den Thron erhobener Verzicht, ein aus Not gesalbter Mangel, eine purpurn bemäntelte Entbehrung.

Es ist ersichtlich, daß ein solches Dasein von vornherein den Keim des Pathologischen in sich trug; es war zu sehr „Produkt der Gewaltsamkeit“ und der es beherrschende Optimismus zu wesentlich „Optimismus des Desperado“. Dazu kommt noch ein anderes. Es mutet zuweilen geradezu an, als habe Nietzsche seine Persönlichkeit zugunsten der anderen Menschen gespalten, als sei er im Verkehr Aug' in Aug' mit anderen schonend und gütig, mit sich selbst unerbittlich gewesen. Keineswegs aus mangelnder Einsicht; er sah die Lücken bei den Meisten nur zu gut, aber aus einem unbestimmten Gefühl der Vornehmheit heraus, aus der Angst, andere ungerecht zu beladen. Und als Ersatz dafür belud er sich selbst zum Erdrücken. „Das Geniale an ihm“, sagt Overbeck, „lag in seiner Begabung als Kritiker. Dieser genialen kritischen Begabung hat er aber die gefährlichste Anwendung gegeben, nämlich auf sich und in wahrhaft letaler Weise gegen sich. Wer einer so genialen kritischen Begabung mit solcher Ausschließlichkeit und Energie sich selbst zum Gegenstand gab, wie er, mußte in Wahnsinn und in Selbstzerstörung enden.“ Mit dieser verhängnisvollen Sucht zur Selbstanalyse war dann nur natürlich gegeben, daß Nietzsche seine eigene Basis in ihrer vagen Verankerung durchschaute. Er sah wohl ein, daß seine Existenz nur auf der Grundlage einer krampfhaft festgehaltenen ständigen Selbsttäuschung möglich war, das Produkt einer unter zitternden Kämpfen stets neu errungenen Autosuggestion. Wieder steht hier Overbeck als unanfechtbarer Zeuge: „Was seine Genialität im höchsten Sinne

666763 A

betrifft, so hat Nietzsche an sie selbst oder, kurz gesagt, an sich selbst nicht geglaubt.“ Die scheinbaren Beweise des Gegenteils, die Dokumente des starken Selbstbewußtseins Nietzsches erhalten am selben Orte eine berichtigende Streifbeleuchtung: „Ich habe darüber (über Nietzsches Zweifel an sich selbst) in meinem vertraulichen Verkehr mit ihm als Freund zu eindringliche Selbstbekenntnisse vernommen, als daß mir die späteren äußersten Extravaganzen seines Selbstbewußtseins nicht weit mehr als Zeugnisse des Zweifels aufs Herz gefallen wären, denn als Zeugnisse des Wahnsinns.“

* * *

In dem damit skizzierten Umriß gibt sich die Essenz von Nietzsches Persönlichkeit. Es ist eine aus Impetuosität zur gewaltsamen Selbstumkehr getriebene Seele, ein notwendig mittelbarer Mensch, eine Individualität, in der Kindliches und Gigantisches unausgeglichen nebeneinander ruht. — Nun würfe sich weiter die Frage auf, wie sich die künstlerische Äußerung einer so komponierten Psyche gestalte, wie sie sich in ihrem Werk ausdrücke. Hier resultiert ohne weiteres, daß ihr tiefst innerlicher, impetuoser Charakter auch in der Schöpfung walte, walte als eine Macht schlechthin, als eine Gewalt von zunächst unbestimmter Geltung. Und eben mit diesem Einschuß von Impetuosität hängt dann jenes Moment zusammen, das ich oben als die Naivetät Nietzsches bezeichnete. Es ist ein in allen Äußerungen sich gleichbleibendes Etwas von Spontaneität, das sie insgesamt als zentrifugale Kräfte eines einzigen Mittelpunktes erscheinen läßt, es ist die Variation eines heftigen Wollens, das sich irgendwie seinen Ausweg sucht. Dieser innerste Anstoß, diese verborgenste Schwungkraft ist ursprünglich und ihr Ausdruck, so verschieden er auch eingekleidet sein mag, naiv. Mittelbar und durch Suggestion erarbeitet ist lediglich oft der Anlaß, der diese unbefangene Kraft auslöst, und die Richtung, die ihr verliehen wird. Und nun triumphiert hier, was oben als Orientierungs- und Anpassungsvermögen gekennzeichnet wurde, eine Fähigkeit des Heimischseins überall von virtuoser Vielfältigkeit, die wirklich etwas von dem intuitiven Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle hat, die, tiefer gesprochen, einer durchaus mystischen

Vertrautheit mit den Erscheinungsformen und ihren Beziehungen untereinander entspricht.

Mit dieser Unbegrenztheit von Nietzsches künstlerischem Vermögen hängt nun andererseits dessen scharfe Einseitigkeit zusammen. „Nietzsches Kunstbegabung ist eine zu beschränkt rhetorische gewesen", notiert Overbeck, und keine andere als eine solch rein rhetorische Anlage wäre so weiten Gebieten gerecht geworden. Aber diese Beschränkung involviert andererseits auch etwas Tragisches, etwas Verhängnisvolles. Weil Nietzsches Können so durchaus an der Rede, am Stil haftete, und weil es so promiscue dem oder jenem gleich vollendet dienen konnte, darum schloß seine Betätigung auch nicht jene Befreiung und Entlastung in sich, wie es ein künstlerisches Schaffen sonst mit sich bringt. Wäre mit seinem Werk irgend ein Gestalten im Sinne einer bestimmten geschlossenen Kunstgattung (Drama, Roman) verknüpft gewesen, so wäre ihm sein Talent wohl nie so willig überallhin gefolgt, es hätte aber auch vielleicht mit einem Male mehr aus ihm herausgeschachtet, als ihm so zeitlebens vergönnt war. Wie die Dinge liegen, war eben Nietzsches Können eigentlichst ein seinem Willen dienender sekundärer Faktor, und nichts, was herrschaftlich und primär diesem Willen selbst Gestalt gegeben hätte.

* * *

Sicher ist, das Nietzsches eigenste künstlerische Domäne seine starke, auflehnende Prosa war. Aber es war in seiner vorgeschritteneren Reife eine Prosa eigener Art. Es war eine Prosa mit Rhythmus und gebundenem Silbenfall, eine vom Vers geküßte Prosa. Eine Prosa, voll eines wuchernden bildlichen Vermögens, eine der Dichtung engstens verwandte Sprache. — Seine Gedichte nahm Nietzsche nach den Selbstbekenntnissen der Einleitung zunächst mehr als ein Dokument spielerischer Überfülle, als einen Überschuß künstlerischer Schöpferkraft. In jugendlichen Tagen mag das sogar ausschließlich der Fall gewesen sein; ganz früh mag diese lächelnde Überlegenheit dominiert haben. Aber allgemach wurden seine Verse für Nietzsche ein mit seiner Prosa fast gleichstehendes Moment sich zu äußern. Seine Meinung vom Dichter wandelte sich von dem wohlwollenden, duldenden Auchdaseinlassen über das moquante „Dichters-Berufung" bis zu jenem wundervollen exaltierten Ausbruch des letzten Zarathustra:

„Nur Narr! Nur Dichter!
Nur Buntes redend,
Aus Narrenlarven bunt herausredend,
Herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
Auf Lügen — Regenbogen
Zwischen falschen Himmeln
Herumschweifend, herumschleichend —
Nur Narr! Nur Dichter!"

Der Erkennende oder Erkennen-Wollende mündet bei ihm in den Dichter, und es ist mehr als ein äußerer Vorgang, wenn sich die letzten Kapitel des Buches für alle und keinen die rhythmische Gliederung zu Hilfe rufen. Es ist eine seltsame Gegenbewegung, ein seltsames Ineinanderwachsen, das sich hier aufweist. Wie Nietzsches Prosa immer deutlicher, immer bewußter von der reinen Problembehandlung zur dichterischen Selbstapologie ausreift, so steigert sich sein Versbuch vom engsten Persönlichen zum Sprechen ex cathedra, zur Prophetie, zum persönlich betrachteten Allgemeinen.

Engstes Persönliches hat wohl die eigentlichsten Schaffensanlässe zu Nietzsches frühen Gedichten abgegeben. Was sich daneben an widergespiegelter Landschaft und Historie findet, entspricht in seiner Fülle zwar der allgemeinen, unumschränkten Beglückung des Aufnehmens, wie es bei einem solch inbrünstigen Geist lediglich natürlich war, behält jedoch den Charakter des in fremde Sphäre projizierten Persönlichen. Am eigensten jedenfalls berührt zunächst das direkt in den Vers umgesetzte Erleben:

Erinnerung.

Es zuckt die Lippe, und das Auge lacht,
Und doch steigt's vorwurfsvoll empor,
Das Bild aus tiefer, tiefer Herzensnacht —
Der milde Stern an meines Himmels Tor.
Er leuchtet siegreich — und die Lippe schließt
Sich dichter — und die Träne fließt.

oder noch situationsgetränkter:

Untreue Liebe.

Die Hand, die herzlich dargebotene,
Zurückgegeben zweifelhaften Auges,
Und auf der Zunge, wägend Silb' um Silbe,
Das Herz, den aufgebrochenen Brief zurückgewiesen,
Ungelesen, ungedeutet!
Und das von Dir!

Herum im Kreise staunten
Und lachten Eintagsfliegen, flogen weiter
Und summten ärgerlich Gesumm. Jedoch
Ein Gott riß mich heraus, mit wilder Schwermut
Den Sinn umnachtend. —
Und lächelnd schau ich jetzt die Fäden an.
Die durchgerissenen, durch die Hand mir gleitend,

An denen es wie Blut und Tränen glänzt:
Sie waren schön und sind es noch und wie
Des späten Sommers Schleier fliehen sie fort,
Ein Windhauch spielt mit ihnen, und das Gold
Der Abendsonne glüht und glitzert drinnen.
Du nicht mehr mein! Es spielt mein liebster Traum
Mit deinem Bild, und einsam steigst Du auf
Aus Herzenstiefen wie ein Stern, entglommen
An meines Lebens nächtigem Himmel — doch
Schon ferne, ach zu ferne, schon versunken!

Wenn sich hier das resignierende Überwinden des Persönlichen als bezeichnend herauslöst, so gipfelt anderes in dem für Nietzsche so unsagbar Charakteristischen des triumphierenden Darüberwegkommens.

Nachtgedanken.

„Ich sah ins Licht von einer Mücke leis
Umschwirrt, in meinen Stuhl zurückgesunken:
Durchlaufen hatt' ich den gewohnten Kreis,
Gewohnte Freuden hatt' ich ausgetrunken . . ."

Und weiter:

„Gestorben bist Du mir und warst doch lieber
Als alles meiner Brust? Auch Du gingst hin?
Nein, Deine Liebe starb und ging hinüber!"

Und nun das gewaltsame Abschütteln:

„Fast eingebrannt das Licht — es flackert auf,
Und heller wird's im Zimmer, in der Brust:
Wach auf, mein Herz, steig' aus der Gruft heraus
Und bade Dich in neuer Morgenluft!
Noch ist Dein Geistesöl nicht ausgebrannt,
Noch kannst Du weithin helle Funken werfen,
Verrostet ruht Dein Eisenschwert im Sand —
Nimm Felsen, Blitze, Donner, es zu schärfen!"

Und neben diesen Stücken mit dem stark persönlichen Einschlag stehen dann die anderen, wo das Eigene sich in eine fremde

Gestalt geflüchtet, wo das Ahnen der Todesweihe und die unendliche Vereinsamung sich ein heraldisches Petschaft gesucht; ich denke an das Todesmahl der Girondisten, ich denke an den Bonapartetraum „Nach fünfzig Jahren", ich denke vor allem an jenes künstlerisch vollendetste unter ihnen, die noch in Pforta entworfene Velasquez-Impression des „Saint-Just":

„Du kennst den bleichen, hagern Mann,
Den Schultern schmiegt das schwarze Haar,
Das lange, glatte, leicht sich an,
Und Blicke wirft er wunderbar,
So tief und seltsam, schmerzdurchwühlt,
Als hielt sein Herz ein arger Bann.
Und was das Auge weint und fühlt,
Das lodert wie ein Flammenstrom
Und glüht, ein schrecklich Opferfeuer,
In seiner Rede stolzem Dom . . ."

Persönliches und bildlicher Vorwand gehen ineinander über in dem Fragment „Beethovens Tod", dem schulentlöstetsten, stärksten und kühnsten Dokument des jugendlichen Nietzsche, wo schon die schöpferische Kraft stürzt wie aus vollen Bechern und sich zu überwogen droht, wo gerade der Verzicht auf eine konkrete Gliederung dem Gestaltenden zu einem Höchstflug die Schwingen entbunden. Es sind Wellen an Bildern und Klängen an sich, die hier heraufquellen, es sind die Reize des Rhythmischen und Liedhaften, die hier mitsprechen, ohne dass sie einer textlichen Absicht dienten, es ist die sich selbst erprobende Freiheit, die sich auskostet bis zur Neige:

„Es ragt ein Hügel dicht umrankt
Von Efeu, niedrig, stille:
Die Blätter flüstern rings, es schwankt
Der Lilien weiße Fülle.
Darüber endlos vogelschnell
Ziehen die Wolkenschichten,
Indes der Sonne goldner Quell
Zittert in tausend Lichten."

oder:

„Und wieder schau ich stumm Dich an
Und möchte Deine Augen fragen,
Warum, Du wunderseltner Mann,
In mir die Pulse stürmisch schlagen,
Wenn Du in meiner Seele Wald
Herumgehst, feurig und doch kalt,

So deutlich und doch unerdeutet,
Wie Glocken in der Nacht geläutet,
Mir nicht zu fassen, nicht zu sehen,
Und doch, ich fühl' Dich schreiten, gehen. — —

Du winkst — und Deinem Wink entquillt,
Rings dämmernde Gewitterschwüle:
Du winkst — und Lüfte forschend mild
Umwehen mich in leichtem Spiele;
Du donnerst — und hernieder schlägt
Der Blitz — ich starre unbewegt
Und schaue Dich mit lichten Scharen
In weißen Kleidern aufwärts fahren
Und fühle, wie die Ewigkeiten
Vor mir sich endlos, zeitlos breiten."

* * *

Damit sind die Arbeiten des Jünglings überblickt. Sie wissen, dass das frühe Mannesalter bis zum Jahre 77 nur wenig mehr brachte, dafür aber Letztes, in seiner Art nicht zu Überbietendes; ich brauche Ihnen nur die Namen „Der Wanderer", „Der Herbst", „Am Gletscher" zu nennen, um Sie in Kontakt damit zu setzen. In diesen Stücken vollendet sich vor allem seine Stellung zur Landschaft, deren Anfänge auf die ersten Schülerversuche zurückgehen. Dabei vollzieht sich allmählich eine Befreiung von ihrem lediglich szenischen Charakter; die Regie hört auf zugunsten eines mystischen Natur-Einfühlens. Und äußerlich dokumentiert sich das in einer langsam fortschreitenden Personifikation der Landschaft, in einer Umformung des leblosen Objekts zum lebenden und redenden Wesen. Die jugendlichen Stücke „Junge Fischerin" und „Zweiter Abschied" sind noch ganz und gar auf die Ausstattung, auf Prospekte und Kulissen gestellt. Aus der Übereinstimmung oder aus der Dissonanz der seelischen Disposition und des äußeren Umkreises quillt hier die Wirkung; die Landschaft wird zum Spiegel oder zur höhnenden Karrikatur des Antlitzes der Psyche. In einem tieferen Einklang schon stehen Seele und szenische Bewegung etwa in dem gleichfalls frühen „Rein zur Höh, rein zu Thal", das in der Entwicklung Nietzsches weit vorwärts weist. Weniger wegen der höchsten Bestimmtheit des Einzelnen und der großartigen Unbestimmtheit des Ganzen, als weil hier das szenische Detail

schon direkt in Dialog und Handlung aufgenommen ist. Von solch frühen Verheißungen aus schlägt sich dann der Weg zu den weichsten, gelöstetsten, tiefklingendsten Typen dieser Gattung, zu dem „Wanderer", dem „Herbst" und jener späten Nachblüte gleicher Art: „Vereinsamt". Hinsichtlich der Macht der Aktion und der völligen Koordination der redenden Seele und der redenden Landschaft bedeuten sie sogar gegenüber „Rein zur Höh, rein zu Thal" einen Rückschritt, aber dafür sind sie von einer Ausreife im Klang und Maß, von einem Gesättigtsein mit Musik und Durchtränktsein mit Musik, wie es im Werk Nietzsches einzigartig ist; sie sind seine drei eigentlichen Lieder. Es wäre umsonst, die suggestive Tonnuancierung dieser Strophen weiter zu analysieren:

Die Sonne schleicht zum Berg
Und steigt und steigt
Und ruht bei jedem Schritt — —

Was ward die Welt so welk:
Auf müd gespannten Fäden spielt
Der Wind sein Lied —

Oh Frucht des Baumes,
Du zitterst, fällst?
Welch ein Geheimnis lehrte Dich
Die Nacht,
Daß eisiger Schauer Deine Wange,
Die Purpur-Wange deckt? — —
Dies ist der Herbst, der bricht Dir
noch das Herz . . .

Warum der aprikosenfarbene Schein des Oktobers aus diesen Strophen bricht und warum etwas darin ist von einem einsamen Sonntagabend und von dem lebenslangen Eingeschlossensein in einer kleinen Stadt: wer wollte das ergründen? Und wer wollte ergründen, warum sich einem die Erinnerung an bereifte Eisengitter und höckerigen Zaunschnee weckt, wenn man liest:

Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n —
Wohl dem, der jetzt noch Heimat hat.

Hier beginnt die Unteilbarkeit des Organischen, das Geheimnis der psychischen Zeugung, durch die Kraft einer noch grösseren Distanz und Scham geschützt als das der physischen. —

In dem triadischen Spätjahrsang „Wanderer", „Herbst", „Vereinsamt" kann das künstlerische Verfügen über die Landschaft in gewissem Sinne als Abschluß der Naturverwertung des jungen Nietzsche gelten. Weiter vorwärts in der Entwicklung weist dagegen „Am Gletscher", dem sich von den späteren Stücken

das Tanzlied „An den Mistral“ beigesellt. Im „Gletscher“ ist das dialogische Verhältnis der dichterischen Psyche zur Landschaft völlig geschwunden und die Seele geht ganz und gar in einer rein ananthropologischen Bewegung auf. Die Regungen des Schaffenden projizieren sich rechtlos in die Umwelt, und für das Aufgeben des eigenen Menschen findet eine geheimnisvolle Vermenschlichung oder Dämonisierung natürlicher Vorgänge statt:

„Um Mittag war's
Um Mittag, wenn zuerst
Der Sommer ins Gebirg steigt,
Der Knabe mit den müden, heißen Augen.“

Und im „Mistral“ ist dann eben nichts anderes als das völlige Brudergefühl mit den natürlichen Mächten und sein jubelndes Lautwerden der Vorwand des Gedichtes:

„Sind wir zwei nicht Eines Schoßes
Erstlingsgabe, Eines Loses
Vorbestimmte, ewiglich?“ —

Und daß ewig das Gedächtnis
Solchen Glücks, nimm sein Vermächtnis,
Nimm den Kranz hier mit hinauf!
Wirf ihn höher, ferner, weiter,
Stürm empor die Himmelsleiter,
Häng ihn — an den Sternen auf.

* * *

Es ist kein Zweifel, dass Nietzsche von Anfang an den Drang gefühlt hat, Gedankliches scharf pointiert in Vers und Reim zu setzen. Schon die Schulversuche enthalten Spuren davon, in der mittleren Zeit vernichtet sich sogar oft geradezu der ästhetische Genuß durch das Überwuchern des Gedanklichen. Es ist ja begreiflich, daß, je weiter der Künstler von seiner erzwungenen Vogelschau aus die Dinge übersah, die Sucht, seine Ideen schlagend auszudrücken, prägnant zu formulieren, desto intensiver in ihm wurde. Und nun war es seine Rettung als Dichter, daß er mit den Jahren die Gattungen scharf nach Liedern und Sprüchen sonderte. Finden seine Zeilen darüber hier Platz:

Takt als Anfang, Reim als Endung
Und die Seele stets Musik,
Solch ein göttliches Gequiek
Nennt man Lied. Mit kürz'rer Wendung:
Lied heißt: „Worte als Musik“.

Sinnspruch hat ein neu Gebiet:
Er kann spotten, schwärmen, springen,
Niemals kann der Sinnspruch singen,
Sinnspruch heißt: „Sinn ohne Lied".

„Sinn ohne Lied": damit ist die Formel für dieses Gebiet gegeben. Es will antithetisch, paradox Aktuelles und Unaktuelles durchmustern, alles in scharfer, über die Grenze gehender Manier, es will jene großartige Ungerechtigkeit und Frivolität kultivieren, die den höchsten Typen ihren Stempel aufdrückt:

Das neue Testament.

Dies das heiligste Gebet-
Wohl- und Wehe-Buch?
Doch an seiner Pforte steht
Gottes Ehebruch.

Das charakteristische Allgemeine dieser Nietzscheschen Spruchdichtung ist der sie beherrschende Desillusionismus, die Entgötterung der Werte und der Namen ihr Grundthema. Dabei überwindet sich oft nicht der Eindruck des Gequälten und Konstruierten, des Suchens nach der Kehrseite um jeden Preis. Als tiefster Grund des daraus resultierenden Unbehagens gibt sich schließlich Nietzsches Mangel an Humor, das scharfe Gefühl für die Dissonanzen einerseits und das Unvermögen andererseits, sie liebend in Einklang zu bringen. Nietzsche besaß in seiner scharfen kritischen Befähigung alle Voraussetzungen des Humoristen; er sah sicherlich in allem den angreifbaren, schwachen Punkt, und dennoch war er schließlich kein Humorist. Overbecks unbestechliches Auge hat auch hierfür den richtigen Grund entdeckt: „In Nietzsches Humorlosigkeit steckt etwas Richtiges. Nur war es nicht der Humor, der Nietzsche fehlte, wohl aber die Fähigkeit oder doch Leichtigkeit, ihm Leben zu verleihen und ihn, unwiderstehlich von seiner Wahrhaftigkeit überzeugend, aus sich herauszusetzen. Denn das setzt die Gabe, sich selbst zu vergessen und geben zu lassen, unter allen Umständen voraus, keine besaß aber Nietzsche weniger als sie." Mangel an Unpersönlichkeit, an Allgemeingültigkeit, das ist es, was die Sprüche Nietzsches so stimulierend kennzeichnet; man spürt überall die persönliche Abrechnung mit den Problemen, und in seinem Oeuvre dominieren sie mehr als

die Dokumente eines starken Befreiungsprozesses, denn als Selbständiges; sie sind mehr ein Stück vom Schöpfer, denn eigenlebig als Geschaffenes.

* * *

Und doch ist für die Entwicklung Nietzsches als Dichter die Stellung, die seine Sprüche in dem lyrischen Gesamtwerk einnehmen, unendlich wichtig. Denn niemals wäre die letzte Stufe seiner Entwicklung möglich gewesen, wenn er nicht im Spruch stets das Mittel bereit gehabt hätte, sich des Polemischen zu entlasten. Dies hängt damit zusammen, daß auch jene letzte höchste dichterische Entwicklungsstufe einen stark gedanklichen Einschlag birgt, ein Intellektuelles, das sich aber nun (eben weil jederzeit die persönliche Gereiztheit im Spruche ihre Ableitung fand) in höchster Schönheit und künstlerischer Ausreife entfalten konnte. Jene allerletzten lyrischen Erträgnisse Nietzsches sind gemeint, die in engstem Zusammenhang mit seinem Prosawerk stehen, oft aus demselben herausgelöst worden sind und in jedem Betracht Nietzsche als Künstler vollenden: es sind die Dionysos-Dithyramben und die Gruppe der ihnen vorhergehenden Gedichte. Ist es zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß der Lyriker Nietzsche hier erst seine eigenste Form entdeckt habe, die Form, die völlig kongruent mit seinem Vermögen war, die Hymne? Die Hymne mit ihrem losen Fluß, die Hymne mit ihrem biegsamen Nachgehen überall hin, mit ihrem berauschenden Austrag des Gedanklichen und Problematischen, mit dem pathetischen Überschwang ihrer Rhetorik, mit der Leidenschaft nur um Höchstes und vom höchsten Standpunkt aus. Die Prädestination zur Hymne lag tief in Nietzsches Wesen und tief im Wesen seiner Prosa begründet. Seine ungebundene Rede ist eigentlich schon in allen erregteren und glänzenderen Partien hymnisch gegliedert; ihre Wirkungen decken sich geradezu mit dem Dithyrambischen und Odenhaften. Sie hat die Vorliebe für die direkte Apostrophe, für die Anrede, sie hat die Neigung, die Worte nach dem rhythmischen Fall umzustellen und nach dem Ohr zu ordnen, sie hat den Zug zu dem unmittelbar in die Augen springenden sinnlichen Bilde, sie hat das Priestermäßige, das Prophetische und Predigerhafte der Gebärde. Und so entsprießen dieser Gattung denn auch die höchsten dichterischen Äußerungen

Nietzsches, fast durchgängig gleichzeitig von jener Weite des Natur-Umfassens getragen, deren Entwicklung wir früher verfolgt. Und hier, auf dieser letzten Stufe dichterischen Werdens wird dann die Landschaft für Nietzsche das höchste Bild; die Jahreszeiten und deren Fruchten und Verblühen werden mit dem Leben gleichgesetzt; die Begriffe der Natur und des Menschendaseins fließen ineinander über und werfen auf sich gegenseitig Licht und Schatten:

Nun da der Tag
Des Tags müde ward und aller Sehnsucht Bäche
Von neuem Troste plätschern,
Auch alle Himmel, aufgehängt in Gold-Spinnetzen
Zu jedem Müden sprechen: „ruhe nun!"
Was ruhst Du nicht, Du dunkles Herz,
Was stachelst Dich zu fußwunder Flucht . . .
Wes harrest Du?

oder:

Oh Lebens Mittag! Feierliche Zeit!
Oh Sommergarten!
Unruhig Glück im Stehn und Späh'n und Warten: —
Der Freunde harr' ich, Tag und Nacht bereit.
Wo bleibt ihr Freunde? kommt! 's ist Zeit! 's ist Zeit!

Und als wollte diese letzte Zeit noch einmal die Summe dieses unendlichen Daseins ziehen, spielen auch jene persönlichen allerersten Schaffensanlässe, die Emotionen seiner Freundschaft wieder mit hinein. Er hat sich mit den alten Gefährten ausgetragen, er entläßt sie:

Ihr alten Freunde! Seht! Nun blickt ihr bleich,
Voll Lieb' und Grausen!
Nein, geht! Zürnt nicht! Hier könntet ihr nicht hausen:
Hier zwischen fernstem Eis und Felsenreich,
Hier muß man Jäger sein und gemsengleich.

Und nach dieser letzten Abrechnung dann mit den Lebendigen ein eitel Erlöstsein, ein Glück im All, ein Geborgensein im Kosmos:

Tag meines Lebens
Gen Abend geht's;
Schon glüht Dein Auge
Halbgebrochen,
Schon quillt Deines Tau's
Tränengeträufel,
Schon läuft still über weiße Meere
Deiner Liebe Purpur,
Deine letzte zögernde Seligkeit.

Heiterkeit, güldene komm!
Du des Todes
Heimlichster süßester Vorgenuß,
Lief ich zu rasch meines Wegs?

Jetzt erst, wo der Fuß müde ward,
Holt Dein Blick mich noch ein,
Holt Dein Glück mich noch ein?
Rings nur Welle und Spiel
Was je schwer war, sank in blaue
Vergessenheit,

Müßig steht nun mein Kahn
Sturm und Fahrt — wie verlernt
er das,
Wunsch und Hoffen ertrank,
Glatt liegt Seele und Meer.

und:

Höchstes Gestirn des Seins!
Ewiger Bildwerke Tafel!
Du kommst zu mir?
Was keiner erschaut hat,
Deine stumme Schönheit,
Wie, sie flieht vor meinen Blicken
nicht?

Schild der Notwendigkeit!
Höchstes Gestirn des Seins!
Das kein Wunsch erreicht,
Das kein Nein befleckt,
Ewiges Ja des Seins,
Ewig bin ich Dein Ja,
Denn ich liebe Dich, o Ewig-
keit.

Ich brauche Ihnen die Fäden, die von hier zu Goethe, zu Hölderlin und zu Byron führen, nicht nachzuweisen; Sie spüren sie. Sie ordnen Nietzsche mit diesem Letzten in ewige Nähe, mit diesem Letzten, denn er ging damit „aus langer Nacht zur längsten Nacht".

Diskussion

Enders: Gegen die allgemeine Anlage der Arbeit kann man nicht das geringste einwenden. Es war notwendig, daß wir zunächst eine knappe und sichere Skizze der Entwicklung erhielten, aus der sich der Lyriker herausarbeitete. Ich habe nur Einzelheiten einzuwenden.

G. Litzmann: Ehe man sich zu dem Gehörten äußern kann, muß man wohl feststellen: Der Referent hat aus der von Frau Förster-Nietzsche zusammengestellten Sammlung: „Gedichte und Sprüche" sich eine Reihe von Dichtungen herausgewählt und behandelt. Haben wir uns nun an diese vom Referenten getroffene Auswahl zu halten, so läßt sich, meiner Ansicht nach, gegen die Ausführungen nichts einwenden; legt man aber die ganze Sammlung zugrunde, dann möchte ich fragen, ob es angesichts dessen, was da zusammen gestellt ist, überhaupt richtig ist, in der allgemein üblichen Terminologie von Lyrik, von Dichtung zu sprechen? Mir erscheint da sehr vieles nur als ein Vorstadium von dem, was man Dichtung nennt.

Schmitt: Würden Sie die hymnischen Strophen nicht als ein Gedicht bezeichnen?

G. Litzmann: Ebenso wie „Wanderers Sturmlied": es ist der erste Ausbruch eines Gefühls, eines Erlebnisses, aber noch nicht geformt.

Simchowitz: Das Wesentliche ist doch, daß eine Gefühlsreihe auf eine kurze Formel gebracht wird, und das ist in „Wanderers Sturmlied" der Fall; es ist kein unmittelbarer Ausdruck des Gefühls; bei dem unmittelbaren Ausbruch würde eine größere Redseligkeit da sein; die abkürzende Arbeit ist bereits getan.

G. Litzmann: Es ist durchaus nicht gesagt, daß Konzentrieren immer gleichbedeutend mit Formen ist.

Enders: Übrigens enthält „Wanderers Sturmlied" doch noch viel Unausgeschmolzenes, vom Zufall Bedingtes, ebenso wie viele der Gedichte Nietzsches.

Vorsitzender: Man muß bei diesen Gedichten von Nietzsche zwei Gruppen scheiden, die eine, die insofern unter die gebräuchliche Terminologie einzureihen ist, weil dort auf eine ganz bestimmte künstlerische Pointe hingestrebt und diese auch herausgebracht wird, und eine andere Gruppe, denen diese Konzentration fehlt.

Schmitt: Die Sammlung ist eben nicht von Nietzsche selbst redigiert.

Vorsitzender: Und bei einer ganzen Reihe der früheren Gedichte kann man zweifelhaft sein, ob Nietzsche selbst sie mit aufgenommen hätte.

Schmitt: Im Grunde sind nur drei eigentliche Lieder vorhanden, die man doch unbedingt als Dichtungen bezeichnen muß.

G. Litzmann: Gegen die wenigen, die Sie zitiert haben, wende ich mich auch nicht, sondern ich sage nur, daß ein großer Teil dessen, was in der Sammlung steht, nicht unter den Begriff „Gedicht" zu bringen ist, sondern eher als Improvisation anzusehen ist.

Enders: Ich möchte meinerseits die letzten Gedichte nicht, wie Sie getan haben, als Hymnen bezeichnen. Sie haben sie zwar so vorgelesen, aber bedenken Sie z. B. die ungemein strenge Form und innere Architektonik in: „Die Sonne sinkt".

Schmitt: Die ist nur in einem Teil so streng, Anfang und Schluß sind freier.

Vorsitzender: Sie haben aber bei Ihrer Untersuchung Zitate aus dem Zusammenhang herausgelöst und es fehlten ebensowohl Einschnitte wie Übergangsnuancen. Für die Entwicklung des Lyrikers aus seinen Anfängen z. B. hätte es uns viel geholfen, wenn Sie einen schärferen Einschnitt gemacht hätten und uns vor allem aus der merkwürdig stammelnden?, naiven, ungeschickten Jugenddichtung ein paar schlagende Proben gegeben hätten. Zuerst findet sich bei Nietzsche ein Bedürfnis, die Naturbilder zu fassen; doch ist er darin merkwürdig ungeschickt, bis im Jahre 1876 der entscheidende Sprung kommt mit dem Gedicht: „Nach dem nächtlichen Gewitter." Wenn man von der „Melancholie" kommt, wirkt die plötzliche Gelöstheit in dem nächtlichen Gewitter sehr stark. Nachher schien es mir, als ob Sie als gleichzeitige Schaffensperioden solche zusammengebracht hätten, die es nicht sind; von Sachen, die auseinander liegen, bekam man den Eindruck, daß sie ungefähr gleichzeitig lägen.

Schmitt: Ich habe allerdings „Vereinsamt", „Wanderer" und „Herbst" als die drei Lieder zusammengefaßt, obwohl sie der Entwicklung nach weit auseinander liegen.

Vorsitzender: Die Anordnung der Sammlung führt eben unwillkürlich dazu, sich die Chronologie und die in dieser Chronologie sich ergebenden Entwicklungsstufen klar zu machen. Will man nun, wie Sie es getan haben, aus diesen Entwicklungsstufen das innere Gesetz ableiten, so bleibt wohl kein anderer Weg als der, die Sammlung noch einmal zu sichten, um diejenigen Stücke herauszugreifen, die für die Entwicklung charakteristisch sind, und das ist hier um so notwendiger, weil Wertvolles und Wertloses nebeneinander gestellt ist, so daß man die Sammlung als Ganzes kaum zur Grundlage einer kritischen Untersuchung nehmen kann. Und da es für unsern Zweck hier ja nicht möglich war, „Nietzsche als Lyriker" zu behandeln, wozu vor allem auch der ganze Zarathustra hätte mit herangezogen werden müssen und wozu infolgedessen viel mehr Raum gebraucht worden wäre, als zur Verfügung steht, kann ich es nur billigen, daß nur das gesichtete Material aus der Sammlung „Gedichte und Sprüche" behandelt worden ist, und gegen die Ausführungen, die sich an diese Auswahl anschließen, läßt sich wohl kaum etwas einwenden.

Geschäftliche Mitteilungen

Sitzungen der ordentlichen Mitglieder

6. Sitzung am 11. Juli: Niederrheinische Dichtung.
7. Sitzung „ 31. Oktober: Otto Erich Hartleben.
8. Sitzung „ 31. November: Wilhelm Schmidtbonn.

1. Sitzung 1909 am 9. Januar: Fontane.
2. Sitzung „ „ 6. Februar: Neuere Balladendichtung.
3. Sitzung „ „ 27. „ Hermann Hesse.

Im Oktober erscheint als Heft 7 das Sonderheft: Ziele und Wege deutscher Dichtung nach Äußerungen ihrer Schöpfer. II.

Vortragszyklus Winter 1908—09.

Im November, Dezember, Januar und Februar wird Herr Dr. Simchowitz, Dramaturg der vereinigten Stadttheater Köln und Dozent an der Handelshochschule Köln, einen Zyklus von 4 Vorträgen über: Slawische Literatur halten. Näheres darüber wird Anfang Oktober bekannt gegeben. Auch Hermann Bahr-Berlin hat sich in liebenswürdiger Weise bereit erklärt, für die Mitglieder der Literarhistorischen Gesellschaft in Bonn einen Vortrag zu halten. Auch hierüber wird das Nähere rechtzeitig bekannt gegeben.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

PUBLIC LIBRARY

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestrasse 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstraße 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen außerhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang 6. Sitzung am 11. Juli 1908 Nr. 7

Über Niederrheinische Dichtung

Referat von Walter Steinert — Diskussion — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Über Niederrheinische Dichtung

von Dr. Walter Steinert

Der stoffliche Gesichtspunkt, unter dem die folgenden Bemerkungen zusammentreten, bedarf einer Verteidigung. Kunstwerke dürfen nicht inhaltlich bestimmt und eingereiht werden; dem Maler, dem wirklichen Maler, ist es gleichgültig, ob er ein Stück Tuch vor sich hat oder eine Landschaft: beides kann für ihn tot bleiben oder zum Erlebnis werden. Diese stoffliche Indifferenz hatte die Dichtung ebenso wie die Malerei lange Zeit verloren; „poetisch" waren etwa Tirol und der Schwarzwald — was anders war, galt nicht. Dann wurde Niederdeutschland entdeckt, gleichwie die Malerei nach der komponierten Landschaft der Romantik mit ihren sturmzerzausten Bäumen und schäumenden Wasserfällen gelernt hatte, auch in der Ebene Probleme zu finden. So kam es, das die Heimatkunst auf den Schild erhoben wurde, bis sie, zum Schlagwort geworden, durch Mißbrauch und Ausschlachtung an Ansehen verlor. Ihr schlimmster Feind aber war die Übertreibung, die sie zum alleinseligmachenden Kunstprinzip der Dichtung stempeln wollte. Und wie sich in der Malerei eine mißverstandene Abkehr von entnationalisierter, im schlechten Sinne kosmopolitischer Kunst in einer naiven Technik erging, die alle Fortschritte der Koloristik und Komposition geflissentlich übersah, so gefielen sich die Parteigänger der Heimatkunst im billigen, ärmlich gestalteten sentiment.

Deshalb muß ihren Anhängern ebenso wie ihren Feinden gegenüber betont werden: Der hauptsächliche künstlerische Gedanke der Heimatkunst liegt in dem Prinzip, jede Erscheinung, auch die nicht als „romantisch" oder „poetisch" diplomierte, als mögliches Objekt ästhetischen Genießens und künstlerischen Gestaltens anzuerkennen, sie nicht nach einer absoluten Wertskala einzu-

schätzen, sondern an dem ihr immanenten Maßstabe, an ihrem eigenen Stil zu messen, die Natur nicht zu normieren, sondern als Gegebenes zu verstehen.

Damit ordnet sich die Heimatkunst bis zum Verschwinden der Grenzen in den großen Gesichtspunkt ein, unter den alle Kunstübung fällt: stilgerechte Formung des vorliegenden, ästhetisch irgendwie interessierenden Stoffes. Genau wie jedes andere Kunstwerk muß auch ihr Erzeugnis, wenn es künstlerisch rein ist, gleichsam kosmopolitischer Wirkung fähig sein, denn es ist nichts als adäquat erfaßtes und geformtes Objekt. Das lokale Interesse, das die Behandlung bekannter Verhältnisse wecken muß, kann selbstverständlich auf künstlerischen Charakter nicht den entferntesten Anspruch machen. Das Lyrische dagegen, das die Heimatdichtung aus ihrem Stoff gewinnt, muß, soll es echt sein, gemeinverständlich erscheinen, wenn es auch das Empfinden dessen, dem der genius loci vertraut ist, in stärkere Schwingung versetzen wird.

Und ebensowenig wie in der Wirkung ist die Heimatkunst in der Hervorbringung durch die äußerliche Grenze des Örtlichen gebunden. Clara Viebig fühlt sich als Gestalterin kräftigster Art genau so genial in den Geist des niederrheinischen Volkstums hinein, wie sie dem Kind der Eifel, dem polnischen Bauern Sprache gibt; Herzog weiß das Wuppertal mit seinem harten Schaffen und seiner harten Frömmigkeit ebenso zu erfassen wie das alte Köln mit seinem derben, gesunden Lebensmut.

Und selbst für das einzelne Kunstwerk ist die örtliche Umgrenzung nicht das wesentliche, sondern die innere Eigenart der in ihr gegebenen Szenerie und Menschheit. Die „Wiskottens“ wollen nicht die Heimatdichtung der Industriestädte Elberfeld und Barmen sein, sondern ein Lied von der Arbeit schlechthin, vom werkfrohen Schaffen, das eine jüngere Generation durch die Schönheit zu verklären weiß — nicht zum wenigsten, indem sie das Schöne in der Arbeit selbst sehen lernt.

Wenn man demnach Heimatdichtung als die künstlerische Durchdringung eines geschlossenen Stimmungs- und Kulturkomplexes erklären kann, so ergibt sich, daß das örtliche Moment ein ganz sekundäres ist, und daß, um speziell auf die erzählende Dichtung einzugehen, cum grano salis jeder Roman, der nicht lediglich am biographischen Faden aufreiht, „Heimatkunst“ dar-

stellen muß. Auch vor der Heimatdichtung müssen wie vor jeder Kunst alle Stoffe gleich sein, sofern sie einen geschlossenen Stimmungs- und Kulturkomplex darbieten: eine theoretische Ausscheidung der Heimatkunst ist unmöglich.

Eben jener Grundsatz der stofflichen Indifferenz jeder Kunst ist es nun, der die stoffliche Begrenzung des heutigen Themas veranlaßt hat. Obwohl die erzählende Dichtung der letzten Jahre einen starken Zug zum niederdeutschen Boden aufweist und obwohl die Zeiten der eigentlichen Rhein- und Weinromantik längst vorbei sind, ist in der allgemeinen, nach absolutem, konventionellem Maßstab normierenden Schätzung eine Verkennung der ästhetischen Werte des Niederrheins nicht zu bestreiten. Wohl jedem, der mit offenen Augen am Niederrhein gewandert ist, sind Gedanken gekommen, wie sie Herzogs Hans Steinherr mit der selbstsicheren Apodiktizität des Primaners ausspricht: „Was die Leute nur immer von der Schönheit des Oberrheins faseln! Diese Spießbürger haben nur Sinn für das, was ihnen recht augenfällig auf dem Präsentierteller entgegengetragen wird. Aber hier? Wenn's dort hinten über die weiten, einsamen Wiesen huscht, über die Wasserarme, um die Erlenbestände? Und der Horizont fern, ganz fern — —. Was liegt da alles drin an Unerklärlichem, Schönem, Sehnsuchtsvollem — an Poesie — —. Schreien möcht' man, schreien!"

Um die Rechtsgleichheit wiederherzustellen, die der Grundsatz der stofflichen Indifferenz verlangt, sollen in Clara Viebig, Rudolf Herzog und Joseph Lauff Dichter herangezogen werden, die der Welt des Niederrheins künstlerische Probleme abzugewinnen gewußt haben. Dabei ist es wichtig, daß es sich um Erzähler handelt, deren Art eine breite Wirkung möglich macht, und die tatsächlich zu den am Niederrhein weitaus gelesensten Autoren gehören. Dieser Umstand hat zwar manchmal — vor allem bei dem Letztgenannten — eine Vertiefung verhindert, ja sogar schlimme Sentimentalitäten und stilistische Entgleisungen heraufbeschworen, verbürgt aber zugleich eine Erziehung gerade des größeren Publikums zu dem Grundsatze, ästhetische Werte dort zu suchen, wo sie sich ihm alltäglich bieten, und nicht einer falschverstandenen konventionell erstarrten Romantik nachzulaufen.

Am eifrigsten hat sich Lauff der dichterischen Verklärung des Niederrheins gewidmet. Während Clara Viebig und Herzog

mit derselben Liebe auf andere Themen übergegangen sind, hat sich seine Erzählungskunst in den letzten Jahren vollständig dem Land zugekehrt, in dem er seine Knabenjahre verlebt und zuerst die Gewalt der Natur auf sich hat wirken lassen. Er ist der einzige unter den drei Genannten, dessen Dichtung sich in die eigentliche Landschaft der niederrheinischen Ebene hineinversenkt, „wo die Wasser langsamer fließen, die Wiesen saftiger grünen, die schwermütigen Pappeln eine andere Sprache reden denn sonstwo." Deshalb muß ihm im Rahmen dieses Referates ein größerer Platz eingeräumt werden, als ihm nach seiner künstlerischen Gesamtbedeutung im Verhältnis zu den beiden andern zukommt.

„Und die Mühlen gingen, und die Wasser lagen so ruhig in den kreisrunden Kolken, als wäre es Feiertag, und über Dämme und Wiesen wiegte sich die niederrheinische Stille." Was den Beschauer packt, ist „das Tiefe, Klare und das endlose Sehnen", die stille, eigentümliche Wehmut, die über der dortigen Landschaft liegt. Stets erscheint sie ernst — gerade wie bei ihrem malerischen Interpreten Eugen Kampf; ernst z. B. die wuchtigen Deiche, die „wie langgestreckte Ungetüme" durch die Wiesen kriechen. Ins Gewaltige wachsen die Gestalten, die, darüber wandernd, gegen den Himmel aufragen: der Deichgräf, der barhaupt und mit flatternden Haaren über den Damm schreitet, den er stärken will, den er mit Klammern umgeben, und dem er Zähne ins Maul setzen will, um dem Anprall des gierigen Wassers trotzen zu können; der greise Puppenspieler, der, die zappelnden Puppen um den Hals, die Schnapsflasche in der Rechten schwenkend und in ungefügen Tönen singend durch den wallenden Nebel über die hohe Deichkrone schreitet, um den Schänder seiner Tochter zu richten. Zum Dämon wird Pitt Hoffmann, der Leichenbitter, der im Zylinder, mit wehendem Flor, den Medaillenstab in der Hand, „wie ein gigantischer Schatten" auf ragendem Deich langsam, festen Schrittes dreimal die Stadt umkreist. Bei der letzten Runde ist es schon Nacht; in grotesken Figuren voltigiert der lange Flor über den Deich — da erscheint, den er rufen wollte: der Mann in Holzschuhen mit der kurzen brennenden Kalkpfeife und dem hohläugigen Kopf über blauleinenem Kittel, der unheimliche Fremde, der, die Hände in den Taschen, den Leuten ins Fenster sieht, wenn sie sterben. Es

ist dies wohl die packendste Szene, die Lauffs Phantasie in Hoffmannschem Geiste geschaffen hat.

Ernste Majestät liegt über den weiten Roggen- und Weizenfeldern. Eine stete, wechselreiche Melodie läuft darüber hin, „ein träumerisches Lullen und Tönen, und doch so gewaltig in seiner Eigenart und seinem geheimnisvollem Verklingen! — Tausend und abertausend Ähren, Spelze und Grannen bewegten sich dicht nebeneinander, verstrickten sich, harften und rieben ihre zarten Spindeln zusammen; tausend und abertausend Wisperstimmchen im Kornfeld, die aber, in gemeinsamer Arbeit und Harmonie miteinander verbunden, das große Lied von Gottes Güte in die Landschaft hinausrauschen konnten. Unaufhörlich, von Morgen zu Morgen, von Abend zu Abend sang und lächelte, tönte und klang es, eine Melodie, die ihre Begleitung fand, wenn die Lerche emporstieg und ein Gewirr von näselnden Immen über die Kleefelder dahinstrich. Und Morgen- und Abendnebel dunsteten und krausten über das Halmenmeer, häkelten blitzende Perlen an Ähren und Rispen und brachten sie der Milchreife entgegen. Ein verworrenes Rascheln und Raunen, ein Nicken und Neigen — Wellen bei Wellen, Wogen bei Wogen, unabsehbar und grenzenlos!“ Mitten in diesem Meer die Liebe heißer Menschen: „Schwer hing Nellecke am Arm ihres Geliebten. Sie zog ihn hinaus — und da lag die Nacht in unendlicher Klarheit. Die Weizenfelder wogten und rauschten bis dicht an das Tanzzelt heran. Ein Sehnen und Locken und ein geheimnisvoller Liebestaumel ging verschwiegen durch die ganze Natur. Die beiden gingen weiter und weiter und verloren sich schließlich im hohen Getreide ... Wie zwei Schatten schlichen die beiden durch die engen Weizengassen dahin. Das Korn war in sanfter Bewegung. Der rote Mohn flammte wie heiße Liebesfackeln, und die blauen Kornblumen standen inmitten der Halme wie große Saphire.“

Lauff kennt seine Heimat im ziehenden Nebel, wenn die Köpfe der Kappweiden über dem weißen, mondbeschienenen Duft schwimmen, oder wenn das Gedünst am taufrischen Morgen „auf grauen Tatzen und mit langen schleppenden Gewändern“ über die Wiesen kriecht und die Pappeln im Frühwind leise schauern; er kennt sie, wenn die Baumkronen groß und grotesk im Haarrauch schwimmen, oder wenn wie in einem Clarenbach

die zarte Frühlingsklarheit des Palmsonntags als funkelnder Glast auf Dämmen und Deichen und im sonnigen Flachland liegt.

Dann die überwältigende Stille des sonnigen Mittags. „Ein Flimmern und Zittern, eine öde Langeweile ging über die Landschaft. Die Gräser bewegten sich nicht, die Kühe lagen wiederkäuend umher, die Grillen hatten ihr Zirpen vergessen, und nur ein nadelfeines Schwirren und Summen war in der Luft, wo sich stahlblaue und goldglänzende Fliegen auf und nieder bewegten. Ab und zu taumelte ein müder Zitronenfalter vorüber. In der zittrigen Luft jenseits des Deiches verschwand er.“ Dann wieder: „Die weite Welt hielt den Atem an ... Man hätte die Stille greifen können, so nah und ungeniert kam sie auf ihren weichen Schuhen gegangen, sah dem einsamen Mann über die Schultern und folgte den blauen Rauchwölkchen, die sich kräuselnd bei den niedrigen Ziegeln verfingen. Derweilen perlmutterte der Sonnenglanz über die endlosen Wiesenkomplexe. Die Fernen gaben sich wie ein resedenfarbiges Band, das den Horizont abgrenzte. Nur vereinzelte Baumgruppen hoben sich aus der grasigen Fläche, über welche kein Lüftchen streichelte, auf der sich kein Hälmchen bewegte, und die da lag wie eine schnurrende Katze am Ofen, hinter deren Ohren eine behagliche Hand kraute — verschlafen und träumend. Nur das eigentümliche, weltferne, kaum wahrnehmbare Schwirren dauerte weiter und weiter.“

Mit der bleischweren, blendenden Mittagshitze des Hochsommers verschmilzt der Wallfahrtszug müder, abgestumpfter und doch in verhaltener Glaubensglut hinschleichender Kevelaer-Pilger zu einer kräftig geformten Impression, die, in den Träumen der Mutter Verwahnen auftauchend, im Pittjewitt noch einmal verwertet wird. „Blendend, ein schnurgerader, endloser Streifen, mit weißem Mulm bestäubt, ... lag die Chaussee im strahlenden Sonnenbrand“ ... „Ein stahlblauer Himmel liegt über der Landschaft. Aber die Sonne brütet und kocht, und ihre spitzen Strahlen stechen wie Bremsfliegen. Die weißen Häuser von Kevelaer stehen im flimmrigen Licht, die schlanken Pappeln rühren auch nicht das kleinste Blättchen, kein Hälmchen am Straßenraine zeigt eine Bewegung, die kobaltblauen Sterne der Zichorienstauden vergessen das Atmen, denn weißlicher Mulm hat sich auf ihre Staubfäden und in ihre Kelche gesetzt, und kein Lüftchen regt die Schwingen, ihn hinwegzufegen. — Und

jenseits der strohgelben Roggenfelder breitet sich die Kevelaer-Heide im Sonnenlicht, und die Luft zittert darüber, als hätte sie das Nervenzucken bekommen . . . Blaue und rote Kirchenfahnen ragen aus dem Korn hervor, getragen von barfüßigen Männern in weißen Chorhemden, über deren Gesichter der Schweiß in großen Perlen niederträufelt. Weiber und Männer aus allen Berufsschichten, viele lahmend und mit sonstigen Gebrechen behaftet, aber alle mit gedunsenen Köpfen, die Schuhe bestaubt, schweißtriefend und sich nur noch mit Aufbietung aller Kräfte fortbewegend, ziehen in zwei endlosen Reihen, die Mitte der Straße freilassend, vorüber . . . Wie das vorüber wallfahrtet, betet und stöhnt: gesegnete Frauen mit stereotypem geistlosem Gesichtsausdruck, ungeschnürte jüngere Weiber mit schlampigen Körperformen, steinalte Mütterchen, Männer und Greise — und dazu der penetrante Geruch der für den weiten Marsch fett- und trangetränkten Schuhe, und die vom herabrinnenden Schweiß und Staub streifigen und befleckten Gesichter, und das Ganze überwallt von Kirchenfahnen und mehlfarbigen Wolken . . .!"

Wir haben es in dieser Schilderung, aus der leider nur dürftige Proben gegeben werden können, mit dem Werk eines gestaltungskräftigen Realismus zu tun, der in all dem Häßlichen, Abstoßenden dennoch die imponierende Gewalt der gemeinsamen Idee erkennt, die den einzelnen zwar zum dumpfen Herdentier knechtet, doch zugleich seinem Tun ein gewisses Heldentum und der Kundgebung der Masse eine nicht zu leugnende Macht gibt. Auch hier also, wo sich mit der niederdrückenden Großartigkeit der weiten, in brütendem Sonnenschein gleißenden Ebene der häßliche, sklavische Heroismus der Menschen zu einem Bilde vereint, herrscht jener Ernst, der für Lauff vom niederrheinischen Land ausgeht: es ist, als wüchsen ihm die Menschen mit ihrem Boden zusammen.

Ganz anders geben sie sich, wenn sie im Genre auftreten oder sich in dem Geist ihrer häuslichen Umwelt spiegeln. Dann sind sie wie von einem niederländischen Knasterduft umkräuselt: niederländisch ist ihre breite Gemütlichkeit, ihre Handfestigkeit, ihre etwas weltferne, verschrobene Art. Sie stehen dann in einer ganz eigenartigen Proportion zu der stillen Schwermut ihres Landes, in einem Gegensatz, dem dennoch die Übergänge nicht fehlen. In einem hübschen Intermezzo der „Tanzmamsell",

das Heine geschrieben haben könnte, spricht sich Lauff darüber aus.

Die niederrheinischen Menschen, meint er, machen immer lange Gesichter, wenn sie heiter gestimmt sind. Das liegt so im Blut als Vermächtnis von alters her und gehört zu ihnen, „wie bunte Kühe und phlegmatische Windmühlen, die an verschlafenen Kolken träumen, zur niederrheinischen Gegend gehören. Selbst die lustigste Stimmung hat am Niederrhein immer etwas Trauriges an sich. Wenn die Merle flötet . . . Sie flötet hier ganz anders wie unter anderm Himmel. Sie flötet mit einem melancholischen Zauber, mit einer schluchzenden Wehmut, mit einer geheimnisvollen Melodik, die getragen über die Wiesen dahinzieht und glücklich ist, an den silberlichten Zweigen der Weidenbäume haften zu bleiben. Und wenn dann der Wind ganz leise hineingreift, und die Weidenruten in ein sanftes Schwingen geraten, dann fallen Tränen herunter.

Und das ist traurig, sehr traurig! — Aber dann kommt wieder das Steifputzige und Perückenartige der Menschen, daß man die herabgefallenen Tränen vergißt und immer und immer wieder die bunten Kühe betrachten muß, die im Grase liegen und glotzäugig über die monotone, weite Ebene muhuen. Und wie die Merle auch flötet — alles bekommt einen nüchternen Anstrich. — Nur ab und zu ein einsames Landhaus. — Und die Wege des abgezirkelten Gartens sind mit Schmaltebläue und roten Ziegelstückchen bestreut, und langweilige Tulpen grüßen von regelrechten Beeten herunter, und Myfrauen und leckere Meischen gähnen in die Tulpenwelt hinein und trinken Tee aus chinesischen Tassen. Und es duftet nach Spekulatius und Nymweger Moppen. Und ein dicker Heerohme kommt, um Visite zu machen, wischt sich aber vorher beim blankgeputzten Torgitter noch den Schweiß von der Stirne . . . Und je länger man in die niederrheinische Landschaft hineinsieht — sie verdichtet sich, sie schrumpft zusammen und wird schließlich zu einem vierschrötigen Menschen, der mit glattrasiertem Kabeljaugesicht, eine seidene Schirmmütze auf den verschnittenen Polkahaaren und in aller Gemütsruhe vor seiner behäbigen Kate sitzt, und hemdsärmelig ist und eine Velvethose trägt und die Lammfellsocken in blankgescheuerte Holzschuhe gesteckt hat und mit steifleinenem Gesicht blaue Rauchwölkchen aus seiner langen

Tonpfeife in die weite Landschaft hinausbläst. — Und dann beginnt wieder die Merle zu flöten: tief, wunderseltsam und traurig. Und der alte Zauber streckt von neuem die Hand aus — und heiße Tränen fallen wieder von den schlanken Weidenruten herunter.“ Und die Merle singt voller und voller, und über die Züge des eckigen Mannes geht ein kantiges Lächeln — „zwar nicht besonders fröhlich und heiter, aber er lacht doch, er lacht wie die übrigen Menschen, die in der Niederung sitzen . . . und die Mühlen stackeln durch die ruhige Luft . . . . und es ist alles so seltsam, denn die vom Niederrhein können gleichzeitig lachen und weinen, wenn die Merle singt“.

Jener Knasterduft, den Lauffs Menschen durch ihre ernste Natur tragen, verdichtet sich z. B. im „Pittjewitt“ zu einer derbwürzigen Szene, die Brouwers oder Teniers würdig wäre: Kirmestanz im Wirtshaus. Übelriechender Qualm und dumpfes Lärmen. Ein finniger Mensch spielt auf einer Ziehharmonika. „Sonntäglich geputzte Männer und mehrere Weiber, deren Röcke fast bis zu den kräftigen Schenkeln aufwirbelten, tanzten zu den frechen Klängen, rissen allerhand zotige Witze und ließen die Schnapsflasche kreisen, wenn sie ermattet vom Tanz, sich an einen mit feuchten Bier- und Schnapskringeln bedeckten Tisch drückten und sich wechselseitig unter Kreischen und Lachen auf den Schoß nahmen.“ Bammelbeinig und verwahrlost sitzt derweil der Harmonikaspieler auf einer gestülpten Tonne und spielt mit blödsinnigem Grinsen seine Polka.

Knastergemütlichkeit dagegen hockt wie ein wohlbeleibter Mynheer mit glattrasierten Backen und langer Tonpfeife im Hause des Doktors Barthes Terwelp mit der vorgebauten Treppe und dem messingverzierten Treppengeländer, den Kugelakazien vor der Front und dem blühenden Krokus hinter den Fensterscheiben — oder im Studierzimmer des medizinischen Junggesellen mit den Hasencleverschen Bildern zur Jobsiade, den Delfter Vasen und der wockelbauchigen Pagode, dem weitleibigen Kanonenofen und den Bratäpfeln darauf. Alles in allem ein reizendes Interieur in niederländischer Stimmung.

Ein feines Genre desselben Charakters gibt Lauff etwa in dem Kaffeeklatsch der dicken Lisbeth Mömmes und der verliebten hagern Jungfer Boß. Sie sitzen, fertige Modelle für den Pinsel Gerhard Janssens, in der hintern Stube, deren Fenster auf den

Garten hinausschauen. Da flimmert der Rheinkies zwischen den scharf abgegrenzten Rabatten, und eine träumerische Weltvergessenheit dehnt sich in dem einsamen Winkel.

Und so recht behaglich-langweilig wie diese Bildchen sind die ganzen kleinen Städtchen, wie sie bieder und zufrieden in der Ebene liegen. Der Sommermorgen, der durch die niedrigen Häuserzeilen geht, hat nichts weiter zu tun, als sich in den blanken Scheiben und den polierten Türklopfern zu spiegeln, mit den Grasbüscheln, die überreich zwischen den Pflastersteinen wachsen, zu liebäugeln und in die Fenster zu schauen, hinter denen die gehäkelten Vorsetzer stehen und saftige Geranienstöcke ihre ziegelroten Blütendolden entfalten. Die Giebelhäuser, die wie Pagoden um den Markt stehen, sehen aus wie holländische Mynheers, wie „gelangweilte Philister in Unterhosen von Flanell, die sich am hellichten Tag die Schlafmützen über die Ohren gezogen haben, verschläfert ins Licht blinzeln und gleichzeitig ihren Knaster aus zerbrechlichen Kalkpfeifen verpaffen". Alles „so parmesankäsebestreut, so porzellanartigsteif und so tulpennüchtern", als säße die Langeweile „im altfränkischen Reifrock auf einem Edamer Käse, habe sich eine goldene Brille aufgetan und rezitiere den stocksteifen Mynheers mit den brennenden Kalkpfeifen eine endlose Szene aus Joost van den Vondels ‚Jephtha'".

Dieselbe leise Komik, die in Genre und Interieur um die Häuser und durch die Straßen webt, liegt auf den einzelnen Gestalten, die diese Welt bevölkern. Während Lauff die Landschaft ins Große zu stilisieren liebt, werden ihm die Figuren seiner Erzählung wie im Genre so erst recht in der speziellen Charakterisierung zu einer fein geschauten, diskret und doch drollig wirkenden Karikatur. Hierin scheidet er sich unverkennbar von der Art, wie Clara Viebig und Herzog die Menschen des Niederrheins nehmen.

Konnten diese beiden in Rücksicht auf die Gestaltung spezifisch malerischer Motive des Niederrheins übergangen werden, so treten sie, vor allem Clara Viebig, in der Modellierung niederrheinischen Charakters als kräftige Bilder in die erste Reihe.

Auf jene landschaftlich-malerischen Themen, in denen bei Lauff das niederrheinische Kolorit schon zu einem guten Teil gegeben ist, kann ihre Erzählung sie nicht führen, da sie städtische Verhältnisse zur Voraussetzung hat; und wenn auch beide in

ihren Romanen „Die Wacht am Rhein“ und „Die vom Niederrhein“ treffliche stadt- und kulturgeschichtliche Bilder geben, so ist doch diese Szenerie an sich nur geeignet, lokale und nicht im weiteren Sinne niederrheinische Färbung zu geben. Abgesehen wird hierbei etwa von den Eingangsszenen derer vom Niederrhein: grauer, weicher Regen über dem schieferfarbenen Rhein; ausgelassener, derb-witziger Kirmestrubel mit verregneten Schützenhosen und sommerlicher Karnevalsstimmung. Auch der Dialekt ist nicht wesentlich und wird, nebenbei gesagt, von Clara Viebig, die ihn besonders gern anwendet, nicht einmal ganz einwandfrei wiedergegeben; wie wenig wichtig diese Ungenauigkeiten jedoch sind, ergibt sich, wenn man sich zum Bewußtsein bringt, daß Lauff die Mundart überhaupt nicht heranzieht, ohne daß sie entbehrt würde. Daß ihr damit nicht ihr großer Wert für die Literatur streitig gemacht werden soll, versteht sich von selbst.

Aber den eigentümlichen, herb-gesunden Rheinwasserduft gibt das innere Wesen der Gestalten, die Clara Viebig und Herzog schaffen: ein verwandter und doch ganz anderer Schlag als die harten, schwerblütigen Menschen der weiten Niederung, wie sie in Lauffs Dichtungen leben. Sie lassen nur noch an ihrer Zähigkeit die Nähe der holländischen Grenze merken; dafür aber haben sie das, was den Rheinländer im landläufigen Sinne kennzeichnet: Frische und Lebendigkeit. Es ist immer mißlich, den Charakter einer Gesamtheit festzulegen: wenn irgendwo, so drohen hier die Gefahren des Schematismus. Aber praktisch wird das Empfinden nicht leicht irre gehen, und das Empfinden lehrt uns, daß vor allem Clara Viebigs Figuren Niederrheiner sind.

Da ist die Großmutter Finchens, die Wirtin aus dem „Bunten Vogel“ — ganz behäbiges Bürgertum, ganz ruhiges Selbstbewußtsein und doch ohne Protzentum; deftig, solide und doch stets bereit, kleine viertägige Familienfeste zu feiern; den Einrichtungen der Kirche, in denen sie aufgewachsen ist, gedankenlos und doch ohne Fanatismus ergeben; verständnislos gegen alles, was von draußen kommt, und doch versöhnlich, nachgiebig, wenn ihr frauliches Empfinden spricht. Da ist „Bürger Zillges“, ihr Eheherr, ganz der nämliche Charakter, aber ins Männlich-Harte übersetzt. Bei ihm wird die bürgerliche Selbstzufriedenheit zur nörgelnden Abkehr von allem Fremdem, ja zum eigensinnigen Haß gegen

das Neue, Große, über die Grenzen des Lokalpatriotismus Hinausführende: „Deutschland — Vaterland?? Mir sin Düsseldorfer Börjer!“ Die jüngere Generation erhebt die schwarz-rot-goldene Flagge gegen die aufgezwungene schwarz-weiße: er, der „rheinische Dickkopf“, will auch von ihr nichts wissen.

Derselbe hartschädlige Eigenwille war es, mit dem seine Tochter sich ihren Feldwebel ertrotzte. Ihre Ehe mußte unglücklich werden. Die rundliche, bequeme Frau aus wohlhabendem Bürgerhause, die sich kein fröhliches Stündchen entgehen lassen mochte, paßte nicht zu dem langen, steifen, strengen Preußen mit dem alles beherrschenden und oft ertötenden Pflichtgefühl.

In der Tochter dieses Paares aber, Jesefine Rinke, vereint sich das unverwüstliche rheinische Wesen als kräftiger Daseinswille mit der straffen Selbstzucht des Vaters zu einem Frauencharakter von prächtigem, energisch gezügeltem Lebensmut. Es war zwischen ihren Eltern gewesen wie ein Ringen um die Seele des Kindes. Der Feldwebel, der puritanische Mensch des kategorischen Imperativs, sah im rheinischen Wesen nur haltlose Oberflächlichkeit; Frau Rinke mit ihrer lässigen Gutmütigkeit fühlte aus der „preußischen“ Art ihres Mannes nur Lieblosigkeit und Härte heraus. Deshalb fürchtet sie ihn, und deshalb fürchten ihn auch seine Kinder. Das ist die Tragik in dem Geschick dieses geraden Mannes: eben seine starre Rechtlichkeit treibt den Sohn, der, rheinischen Temperaments, in der großelterlichen Familie rheinische Luft gesogen hat, aus dem väterlichen Haus und schließlich auf die Barrikade. Dort erkennt Feldwebel Rinke die innere Schwäche seiner harten, jeden Kompromiß abweisenden Art; durch sie hat er den Sohn unter die rote Fahne getrieben, hat er seinen Waffenrock geschändet. Sein Ausweg ist die Kugel.

Und wiewohl sich in dem schlichtharmonischen Wesen Fina Rinkes das Erbteil des Vaters und der Mutter vereinigt haben: in ihrem Sohn steht das rheinische Blut wieder gegen das preußische auf. Das rheinische Blut schreit nach dem Leben, nach dem Schönen, nach der Freude: „Wie blau is der Himmel wie lacht die Sonn'! Hörst du den Vogel, Mutter? De is verjnügt! Und ich — warum muß ich in den Krieg?“ Da erwacht in Fina der Geist des Vaters. „Och, wenn dein Jroßvater noch am Leben wär', de würd dir' wohl sagen, wat Ehr' is! Un dies-

mal“ (es ist die Rheinländerin, die dieses hinzufügt) „kämpft ihr ja nit bloß für den König, ne, für jeden Bürjersmann, für jede Bürjersfrau“. Und nachher: „Ich sag dir, kriechste im Jraben, wenn die Kugeln pfeifen, dann“ — sie reckte sich hoch auf, ihre Stimme wurde hart — „dann kannste ruhig en Haus weiter jehn!“ „Du bist hart“, sagt Peter. Es war Rinke, der zu ihm gesprochen hatte. Sein Vermächtnis tritt der Enkel dann an, indem er bei Spichern vor dem Feinde fällt. Wieder haben sich Preußentum und Stammesart zu jenem Geist verbunden, der den politischen Idealen eines größeren Deutschland gewachsen ist.

Es ist ersichtlich, wie ausschließlich Klara Viebig das Problem ihres Romans im Wesen des rheinischen Volkstums sieht; aus ihm, seinem Gegensatz zu einer fremden Welt und seiner Vermählung mit dieser baut sich die Geschichte der Rinkes auf; sofort die ersten Seiten stellen in kräftigen Strichen den ins Innerste hineingreifenden Dualismus hin, den die Menschen des Buches durchzufechten haben.

Ganz anders ist das Thema, das Herzog seinem Roman stellt. Es liegt in den Worten: „Das Wesensinnere einer Heimatscholle, die einen ausgesprochenen Charakter besitzt, läßt sich nicht abschütteln wie der Staub von den Stiefeln. Durch sie, durch das Festhalten an ihr, werden ihre Söhne in der Ferne zur Kraft gelangen wie Eichen im Buschwald, ohne sie, unter Preisgabe ihrer Art, werden sie unkennbar im Niederholz verschwinden.“ Hans Steinherr ist es, dem diese Gedanken kommen, als er, dem man eine Zukunft vorausgesagt hat, sich gestehen muß, daß er nahe dabei ist, sich im Gestrüpp zu verlieren.

Wir haben ihn als Primaner an der Rheinwerft stehen sehen und über das weite Regengrau des Stromes hinschauen. Damals atmete er mit tiefem Zug den Duft des Wassers ein und glaubte, er würde zugrunde gehen, wenn ihm der auf die Dauer entzogen werden sollte. „Na ja, bist schon ein rechter Heimatsmensch“, meinte er, „dem die Scholle nicht von den Fußsohlen geht“. Und dann mußte er noch denselben Tag erfahren, daß er, der wohlerzogene Salonmensch, mit Ausnahme der Szenerie seine Heimat bisher noch gar nicht gekannt hatte, ging es ihm auf, daß sie Jugend und rassiges, durstiges Leben sei. In Springe begegnete ihm darauf der erste, frohe Adelsmensch rheinischer Art, der ihn den Geist seiner Heimat lehren konnte. Der frohe

Springesche Rittersinn hatte einst die Kosten getragen, als der alte Steinherr sein Glück aufbaute; im jungen Steinherr wollte er nun die heimische Art zu heller, mutiger Lebenstüchtigkeit abklären. Nach derselben Richtung wirkte die noch kindlich-trotzige Tapferkeit der kleinen Johanna und die ruhige Festigkeit der alten Frau Stahl, deren ernste Lebensauffassung ihren milden, weitherzigen Sinn für Lebensfreude nicht unterdrückt hatte.

Dann aber begann in Hans Steinherr mit der äußeren Loslösung von der Scholle, begünstigt durch neue, fremde Lebensverhältnisse und die Entwickelungen einer energisch eingreifenden Erziehungsperiode, eine innere Abtrennung von dem Boden, in dem sein Wesen Wurzeln geschlagen hatte. Die Form, für ihn, den Ästheten, an sich innere Notwendigkeit, mußte dennoch, weil er sie nicht organisch aus sich herausreifen ließ, sondern als Zweites, Anderes hinzuerwarb, das Innerliche erdrücken. Damit nahm sie ihm die Kraft und stellte sich zwischen ihn und die Menschen seiner Jugend, zwischen ihn und das Antäuswunder. „Er hatte Stunden gehabt", heißt es, „in denen es ihn mitten in fröhlicher Gesellschaft fror. . . Dann entsann er sich des Abends am Rheinufer, als . . . ihm die Ursprünglichkeit des Heimatlandes zum ersten Male jubelnd aufgegangen war. Auch damals hatte er Vergleiche gezogen, zwischen dem gesellschaftlichen Leben im Hause seines Vaters, das sich, wenn auch Schablonenarbeit, zeitweilig doch so hübsch, ja sogar witzig abspielte, und der Glückseligkeit, die ihm die wahre Berührung mit der Rassigkeit der ureigensten Scholle bereitet hatte. Nun fehlte ihm selbst das schwache Abbild, das das Vaterhaus ihm bot." Das hatte den Sturmlauf seines Ehrgeizes, dem als erster Tribut seine Jugendliebelei geopfert worden war, immer wieder gehemmt. „So schnell er gelaufen war, sein Schatten lief mit." Als er nun noch an Johanna Stahl das Widerspiel seiner eigenen Entwickelung sehen muß, da wirft er sich weg. Wenn er sich auch im Anfang Frau Wittelsbach gegenüber Sieger dünkt: der Sklave ist zum Schluß er. — Müde ist seine Heimkehr; und da er nun wieder alle Glocken des Lebens um sich läuten hört und doch nicht weiß, wo er selbst anfassen soll, bricht er zusammen. Bis die Heimat ihre stärkste Beschwörung wirken läßt und ihm den Spaten in die Hand drückt, mit dem er seine Scholle bearbeiten kann.

Herzogs Gestalten wachsen also gleich denen Klara Viebigs lediglich aus dem Heimatproblem heraus, wie das Problem in ihnen ruht. Der Brennpunkt der Heimatkunst liegt bei beiden in dem Wesen ihrer dichterischen Geschöpfe, und diese wiederum sind im Grunde nur bestimmt durch ihre Stellung zum Heimatgedanken.

Anders bei Lauff. Zwar läßt auch er, den Heimatgedanken Problem werden, und zwar, wie sich ergeben wird, in dem Verhältnis der engeren zur weiteren Heimat. Doch da er nicht so großzügig wie jene lediglich auf diesem Gedanken aufbaut, so sind seine Figuren nicht rein durch die ihnen angeborene Stammesart und ihre Stellung zu dieser bestimmt, sondern werden darüber hinaus Selbstzweck. Daher wird eine jede so liebevoll herausgearbeit, daß wir das ganze kleine Städtchen genau zu kennen glauben, in dem wir uns bewegen.

Es ist, wie schon angedeutet, ein leiser, gutmütiger Spott darin, wie der Dichter die Menschen vorüberziehen läßt: manche etwas Hoffmannisch skurril, fast alle ein wenig Original und mit einem Merkmal, einem Stichwort gleichsam gekennzeichnet, wie sie auch fast alle nur eine Seite haben. Es ist überflüssig, jene ironisch geschauten Figuren sämtlich passieren zu lassen, mit denen er seine Heimat bevölkert: Moses Herzlieb und seinen wackeren Sprößling Schlaume, Sally Süßkind mit seiner Nelke und dem Schimmelpferdchen, die brave Lisbeth Mömmes samt ihrem Kindergarten, die lange Jungfer Sophie Boß mit ihrem Kaktus, dem Haß auf die neumodischen Hemden und der großen Liebe. Gar zu lang wäre die Reihe, wollten wir alle diese seltsamen und dabei so alltäglichen Menschlein aufzählen. Und doch liegt in diesem Vermögen, Einzelgestalten zu schaffen und aufeinander zu beziehen, einer der Hauptreize Lauffscher Erzählungskunst.

Man kann nicht sagen, daß dadurch die Klarheit der großen Gruppierung Abbruch erleidet — im Gegenteil: die Einzelporträts, so entschieden sie als Selbstzweck auftreten, lassen die tiefinnere Notwendigkeit der Konflikte erkennen, in denen sich diese Menschen zerreiben. Hiermit gelangen wir zu dem Problem, das sich durch Lauffs sämtliche Heimatromane verfolgen läßt.

Es ist ein ähnlicher Kampf, wie er in Klara Viebigs „Wacht am Rhein“ gekämpft wurde und doch ein anderer. In der „Wacht

am Rhein" rang eine gleichberechtigte Stammesart mit einer andern, um sich ihr schließlich in einem weiter gefaßten Volkstum zu verbünden; ein eigensinnig-leichtlebiges Völkchen, das sich in seinen begeisternden Erinnerungen an Napoleon und seine gloire gefiel, wehrte sich gegen das barsche, nüchterne Regiment einer straffen Staatsform, bis auch diese zum Träger eines mächtigen, zukunftsfrohen Gedankens, zum Fundament einer neuen „großen Nation" wurde. Bei Lauff dagegen kämpfen Kirchtumspolitik und irregeleiteter religiöser Fanatismus eben gegen die Umarmung durch den jungen, großen Gedanken. Den Eigensinn haben die Lauffschen Menschen der Niederung mit den Rheinländern Klara Viebigs gemein; doch wo bei diesen die Fähigkeit ist, freudig und mit werkfrohem Schwung dem neuen Ideal zu folgen, ist bei jenem nichts als verdrossene Schwerfälligkeit. Lag bei Klara Viebig die Schuld auf beiden Seiten, so wird sie bei Lauff lediglich der einen zugewälzt, die in Kurzsichtigkeit und Eigenbrödelei ihr Stammestum dem großen, umfassenden Volkstum entziehen will und, weil sie stets nur über die Berge schaut, den gesunden, geraden, weiten Blick für das Vaterland verliert.

Dieses Prinzip kämpft als verlogenes, zelotisches Pharisäertum gegen Pittje Pittjewik und seinen Freund Wilm Henseler, als dickköpfige Rückständigkeit gegen den Deichgräf und seine „preußischen" Pläne, als wütender, blinder Glaubenseifer gegen die großzügig-nationalen Ideen Johannes Wesselinks. Lauff hat dieses sein verneinendes Prinzip in vielen Figuren verkörpert, die, so wenig sympathisch sie sein mögen, doch überall dort glaubhaft sind, wo wie auf niederrheinischem Boden eigensinnige Stammesart und religiöser Fanatismus gleichviel welches Bekenntnisses ineinandergreifen. Unstreitig ein Typus ist Aloys Pierentrecker, der heuchlerische, tückische Zelot, der mit dem Gefühl, zur größeren Ehre Gottes zu arbeiten, hundertfünfzig junge Birken vernichtet, oder der Küster Rüttjes, des Deichgräfen Pflegevater, ein Hallunke mit frommem Augenaufschlag und salbadernden Allüren.

Nur Gerechtigkeit ist es freilich, wenn Lauff bei andern Männern doch das ehrliche Wollen zum Ausdruck bringt. In der „Tanzmamsell", wo die Gegensätze, die früher nur den innerlicheren Grund persönlicher Konflikte abgeben, nunmehr auf der

ganzen Linie gegeneinanderprallen, ist Joseph von Arimathia von einem festen Glauben an die ethische Unanfechtbarkeit seines Tuns erfüllt. Wie er das Wesen der Kirche erfaßt, deren treuer Diener er ist, so muß er denken, was die Karikatur seiner Weltanschauung, Karlo Antonio Pollmann, ausspricht: „Lieber Deutschland zerfetzt als ein Krümchen vom Felsen Petri verloren.“ Für diese Überzeugung tritt er ein mit der ganzen Hartnäckigkeit des Sohnes niederrheinischer Erde, in ihr kommt das verhaltene Temperament seines Stammes zum Durchbruch, um zu einem irregeführten, doch in sich großen Heroismus zu wachsen.

Eine Apotheose erfährt das Prinzip, dem alle diese Menschen angehören, in Marie Verwahnen. Der Deich droht zu brechen unter der Wucht des hochgehenden Stromes. Nicht Faschinen und Knüppel können helfen, schreit der fanatische Küster Perdje Puhl; irdische Hilfe ist vom Übel! Betet, Betet! Maria Verwahnen, die Heilige, soll das Wasser besprechen. Und die Wachsmarie kommt, sie gehorcht. Ins Dämonische steigert sich die Gewalt, die sie treibt, als sie zum Paternosterdeich schreitet, geführt von dem Glaubenswahnsinn des exaltierten Mannes. Das verhaltene, schwerblütige Temperament dieser niederrheinischen Menschen ist frei geworden und steigert sich zu rauschhafter religiöser Ekstase. Etwas Unheimliches, Geisterhaftes geht von den beiden aus. Die schwarzen Schöße des Rockes umflattern die hagere Gestalt des Küsters; ein irres Feuer leuchtet in den Augen des leberkranken Gesichts. „Und sie: wie eine Nachtwandlerin, wie ein langsam sich bewegender Körper trieb sie dahin, willenlos und dennoch verzückt und geleitet von der zwingenden Macht eines göttlichen Rufes, als verstünde sich das alles von selbst.“ Während die Wellen über den Damm spritzen, hallt ihre Stimme: „Vater unser, der Du bist in den Himmeln...! Ich beschwöre Dich, Wasser — Ich beschwöre Dich Sturm...! — Meerstern, ich Dich grüße — O Maria, hilf...!“ Und aus Hunderten von Menschenherzen kommt es wie ein Schrei der Befreiung, erlösend, fanatisch, brüllend, jauchzend und begeistert: „Meerstern, ich Dich grüße, o Maria, hilf!“ Da geschieht das Wunder: das Eis gerät in Bewegung, der Rhein weicht zurück. — Dann aber setzt für Marie Verwahnen die Tragik ein. Sie selbst hat begonnen, sich für begnadet zu halten; und nun, von der

Predigt Bonaventuras durchschüttert, zugleich aber unbewußt begehrend nach der Schönheit des Mönches, gerät sie in eine religiös-sinnliche Wut, in der sie sich rasend, ekstatisch, verlangend dem heiligen Mann an die Brust wirft. Und sie muß aus seinem Munde hören, daß sie, die sich stigmatisiert geglaubt hatte, nichts ist als ein sündig begehrendes Weib. Über die Zusammengebrochene fort aber schreiten Perdje Puhl und die Seinen, schreitet das Prinzip.

Das andere Prinzip vertreten Männer, die wie Pittje Pittjewitt, der Deichgräf und Johannes Wesselink den harten rückständigen Trotz ihrer Heimat brechen möchten, gerade weil sie mit allen Fasern an ihr hangen, weil sie ein tiefes Mitleid haben mit ihrer starren Verblendung und sie den neuen, weiteren Ideen öffnen wollen. Nicht ihre Eigenart soll zerstört werden: Kraft soll sie aus ihrem Boden saugen, aber sie soll sie eingehn lassen in das große Leben eines großen Volkes. Dies ist der gesunde Geist, der die Lauffsche Heimatdichtung zu einer sympathischen Erscheinung macht, obwohl er sie auf der andern Seite nahe an die Klippe der Tendenz heranführt; z. B. erscheint die Verteilung von Licht und Schatten auf die Vertreter der beiden Prinzipien bei aller Wahrhaftigkeit in der Einzelcharakteristik im ganzen doch gar zu ungleich, um nicht zu sagen ungerecht.

Wie das Volk der Stammesindividualität bedarf, so verlangt die gesamte Kultur und Kunst nach nationalem Wesen: dies die weitere Folgerung, die in den Gedanken der Heimatkunst enthalten ist. Bei Herzog ist es Springe, der sie ausspricht: „Wie eine Kultur nur von nationalem Boden auszugehen vermag, soll sie nicht nach kurzem Überschwang an innerer Unhaltbarkeit jämmerlich zerfallen, so wird auch die Ausübung der Kunst und ihr innerstes Wesen stets von der Rasse abhängig sein.“ Diese Überzeugung von der Kraft der Scholle gibt der Heimatkunst des Niederrheins ihren wundervollen Optimismus.

Diskussion

Enders: Wenn man unter dem Titel: Niederrheinische Dichtung verstehen soll: Die Spiegelung der niederrheinischen Landschaft, der niederrheinischen Menschen und des wesentlichen niederrheinischen Lebens, dann finde ich, ist dieses Thema erschöpft. Wenn sie aber von niederrheinischer Dichtung reden wollen, dann hätten wir von dem Können der einzelnen Dichter, von dem Technischen vor allem, etwas mehr hören müssen.

Steinert: Ich faßte mein Referat als Antwort auf die Frage: wie gehen verschiedene Schilderer an die niederrheinische Natur und Kultur heran, welche Probleme gewinnen sie diesem Stoff ab. Da also mein oberster Gesichtspunkt ein stofflicher war, glaubte ich das spezifisch Technische außer acht lassen zu können.

Enders: Ich habe auch gesagt: Wenn man es so auffassen will. Nach der Formulierung des Themas fehlt das Kapitel. Es ließe sich aber aus dem was Sie gegeben haben, die Technik leicht ableiten. Bei Lauff würde entscheidend sein der Zwiespalt der großen Landschaft zu den zusammengeschrumpften Menschen auch für seine bestimmte Art der Darstellung der Menschen. Und viele andre solche Dinge würden sich anschließen.

Steinert: Die Art Lauffs, seine Personen zu schildern, ließe sich völlig von Heine und E. T. A. Hoffmann herleiten, freilich ohne daß deswegen die Einwirkung dieser Beiden als direkt und ausschließlich angesehen werden müßte.

Enders: Auch andre Einflüsse sind reichlich und leicht nachweisbar vorhanden. Lauff ist erstaunlich vielen Einflüssen ausgesetzt gewesen; er ist keineswegs original.

Steinert: Nein, durchaus nicht, soweit das Technische in Frage kommt. Auch Raabe könnte man als Vorbild anführen. Doch ändert diese Abhängigkeit nichts an dem anerkennenswerten Verdienst Joseph Lauffs, Landschaft und Kulturwelt der niederrheinischen Ebene für die Dichtung gewonnen und damit einer gerechteren ästhetischen Würdigung zugeführt zu haben.

G. Litzmann: Wenn ich den Standpunkt annehme, den der Referent bei seiner Arbeit einnahm, so muß ich einwenden, daß bei Lauff spezifisch niederrheinischen Charakter nur die Landschaft trägt, die Konflikte und Persönlichkeiten könnten ebenso gut aus anderen Teilen Deutschlands stammen; man denke nur an Frau Aleit: der Kampf um den Deich könnte grade so gut an der Elbe stattfinden und die Figur der Heldin ist so konventionell, daß sie überall herstammen kann. Konflikte wie Clara Viebigs Wacht am Rhein, die mit ihren geschichtlichen und psychologischen Voraussetzungen nur am Niederrhein möglich sind, kennt Lauff nicht.

Steinert: Die außerordentlich scharfen und tief gegründeten Konflikte etwa in Pittje Pittjewitt sind doch ganz und gar bestimmt

durch politische Voraussetzungen, wie sie gerade am Niederrhein gegeben sind. Daß sich gewisse Verhältnisse und Typen anderwärts wiederholen, ist nur natürlich. Ähnliche wirtschaftliche und soziale Bedingungen schaffen z. B. in Halbes „Strom", der an der Weichsel spielt, ein dem niederrheinischen ganz ähnliches Geschlecht. Zwar meint Heinrich Doorn, am Rhein sei alles „freier und leichter", doch ist hier an den Rhein etwa des „Trompeter von Säckingen" gedacht. Am Niederrhein sind die Menschen ebenso wie dort an der unteren Weichsel: Da geht alles tief und bleibt sitzen; es dauert lange bis es herauskommt. Doch wenn es sich durchbricht, so gibt es auch da Jakob Doorns. Auch eine niederrheinische Landschaft von Kampf, Clarenbach oder Liesegang ließe sich zur Not in eine andere Gegend Niederdeutschlands hineindenken. Wenn man dies in Rechnung zieht, muß man sagen, daß Lauff in das spießerhafte Milieu der Kleinstadt Menschen hineinzeichnet, deren verschrobene Art von Lokal-Charakter durchtränkt ist.

G. Litzmann: Das gerade bestreite ich. Lauff gibt die Karrikatur der aus kleinem beengten Kreis herausgegriffenen Typen. Diese Typen finden sich aber überall wo die Voraussetzungen dieselben sind, im Osten, in Süddeutschland usw. Das Ganze setzt er dann in niederrheinische Landschaft und nennt es Heimatkunst; dabei ist von dem eigentlichen niederrheinischen Charakter nichts darin. Ein Fremder der den Niederrhein und seine Leute nicht kennt, wird von dem eigentlichen Wesen dieser Menschen nichts erfahren, ganz im Gegensatz z. B. zu Herzog, bei dem Charaktere und Konflikte aus dem Heimatsboden wachsen und deshalb viel grandioser herauskommen.

Steinert: Letzteres gebe ich gern zu. Die innerlichere Art Herzogs und Clara Viebigs, die Konflikte ganz aus dem Heimatgedanken herauswachsen zu lassen, habe ich selbst darzustellen und der Lauffschen Problem-Entwicklung entgegenzusetzen gesucht.

Im übrigen darf nicht vergessen werden, daß zwischen den Figuren Herzogs und denen Lauffs ein großer Unterschied besteht, den ich vielleicht nicht kräftig genug betont habe. Die Düsseldorfer sind ganz andere Menschen als die Leute etwa unterhalb der Ruhr, also auf rein niederfränkischem Sprachgebiet.

Vorsitzender: Das eben ist ein Punkt auf den ich kommen möchte. In dem Referat wird unter dem Titel „Niederrheinische Dichtung" zusammengefaßt, was ganz verschiedenartige Bestandteile enthält. Es ist doch bedenklich, ohne genauere Ab- und Eingrenzung so verschiedenartige künstlerische Persönlichkeiten wie Lauff, Clara Viebig und Herzog zusammenzufassen. Wir kommen, ohne daß der Sprachatlas mitspricht, von Lauff zu den Menschen von Clara Viebig und Herzog ohne Rücksicht darauf, daß wir es hier mit einem ganz anderen Menschenschlag zu tun haben, der naturgemäß mit anderen Farben geschildert wird. Diese Dichter arbeiten unter verschiedenen Voraussetzungen und die reinliche Scheidung habe ich vermißt; Clara Viebig und Herzog arbeiten unter nahezu gleichen geo- und ethno-

graphischen Voraussetzungen; es ist ungefähr derselbe Schlag Menschen und dieselbe Landschaft, von deren Hintergrund sich die Gestalten abheben. Lauffs Landschaft ist die Tiefebene, und dieses Lokale wirkt unwillkürlich auf seine Linienführung zurück. Man sieht die Gestalten häufig als Silhouetten vom unbegrenzten Horizont auf dem Kamm eines Deiches oder in der Weite einer Niederung sich abheben.

G. Litzmann: Ich kann nicht finden, daß bei Lauff zwischen Landschaft und Menschen irgend ein innerer Zusammenhang besteht.

Steinert: Ich habe betont, daß für Lauff die Einzelfigur über ihre heimatliche Bedingtheit hinaus selbständiges Problem wird, daß er neben den Konflikten, die sich aus lokalen Voraussetzungen ergeben, auch eine feine Miniaturportrait-Schilderung der einzelnen Persönlichkeit anstrebt. Eine derartige Manier ist schlechterdings gezwungen, auch solche Züge einzuzeichnen, die nicht mehr durch Heimatgedanken und Stammescharakter bestimmt sind. Vor allem, wenn auf eine satirisch-komische Wirkung hingearbeitet wird wie bei Lauff, lassen sich allgemein-menschliche Schwächen und Skurrilitäten nicht entbehren.

G. Litzmann: Ich kann es nicht begreifen, daß Sie Lauffs Romane zur Heimatkunst rechnen.

Steinert: Daß er die Landschaft getreu gibt, gestehen Sie doch zu. Nur die Milieu- und Charakterschilderung erkennen Sie nicht als geographisch eindeutig an. Was dies betrifft, so könnte ich nur meine Ausführungen von eben wiederholen.

Nieten: Alles was er bringt, kann wörtlich so passiert sein, seine Romane sind eine genaue Abschrift aus dem wirklichen Leben.

Steinert: Übrigens glaube ich den Unterschied zwischen Clara Viebig und Herzog auf der einen und Lauff auf der anderen Seite eben dahin festgelegt zu haben, daß bei ersteren die Charaktere lediglich durch ihre Heimat und ihre Stellung zu dieser bestimmt sind, während sie bei Lauff darüber hinaus Selbstzweck werden. Das Problem liegt, wie ich zu zeigen versucht habe, auch bei Lauff im Heimatgedanken.

G. Litzmann: Das eben nenne ich nicht Heimatkunst, wenn beliebige Charaktere in die Heimatslandschaft gestellt werden. Unter Heimatkunst verstehe ich die Dichtung, in der nicht nur das äußere Gewand — die Landschaft, das Milieu —, sondern auch Probleme, Konflikte, Charaktere, aus dem Heimatsboden erwachsen und durch die Dichtung ins Typische erweitert werden.

Steinert: Beliebige Charaktere in beliebiger Landschaft nenne auch ich nicht Heimatkunst. Heimatprobleme fehlen auch bei Lauff nicht. Ich habe nachzuweisen versucht, daß das Verhältnis der engeren zur weiteren Heimat, des Stammes zum Volk immer wieder in Frage steht. Doch Sie fassen den Begriff „Heimatkunst" enger als ich, verstehen darunter eine nur auf dem Heimatproblem aufbauende Kunst.

Vorsitzender: Das sind die beiden bekannten Differenzen: geographische Abgrenzung und innerliche Erfassung des Begriffs.

Steinert: So möchte ich meine Auffassung nicht formuliert

wissen. Das Geographische halte ich für ganz unwesentlich. Für mich bedeutet Heimatdichtung die künstlerische Durchdringung eines geschlossenen Stimmungs- und Kulturkomplexes.

G. Litzmann: Das ist bei Lauff nicht der Fall.

Steinert: In meine Definition des Begriffes Heimatkunst fügt sich Lauffs Dichtung zwanglos ein — schon deshalb, weil diese Definition sich sozusagen mit der vom Kunstwerk überhaupt deckt. Das, was Sie Heimatkunst nennen, ist freilich, wie schon im Referat ausgeführt, nicht das allein Wesentliche für Lauff, der vielmehr nebenher noch das Recht beansprucht, im Sinne Heines, Hoffmanns, Raabes Personen zu schildern — unabhängig zwar vom eigentlichen Heimatproblem, aber ohne dadurch die innerliche Geschlossenheit seines Objekts zu sprengen.

G. Litzmann: Damit tritt er aber aus dem Bereich der Heimatkunst im innerlichen Sinne heraus, und es kommt mir darauf an das zu betonen, weil mit dem Begriff Heimatkunst in diesem innerlichen Sinne eine Dichtungsgattung von hoher künstlerischer Qualität bezeichnet wird. Diese Bewertung haben sich manche Schriftsteller zu Nutze gemacht und haben ihren an sich künstlerich unbedeutenden Problemen, Konflikten, Charakteren ein künstlerisches Gewand umzuhängen versucht, indem sie sie in bestimmten Landschaften lokalisierten. Sie schrieben bald einen bayrischen, bald einen Ostsee- bald einen Eifelroman, d. h. sie setzten beliebige Geschehnisse in ein treu geschildertes Milieu und nannten das Heimatkunst. Lauffs Romane erinnern häufig an diese Kategorie und ich halte die Bewertung, die indirekt ausgesprochen ist, wenn man seine Romane als Heimatkunst bezeichnet, für ungerechtfertigt.

Vorsitzender: Ich möchte nicht glauben, daß bei Lauff selbst eine deutliche Vorstellung von einem künstlerischen Programm — Heimatkunst und dgl. — da ist, aber wenn ich ihn mit den beiden andern heut behandelten Dichtern vergleiche, so sehe ich ihn nicht auf demselben Niveau und zwar wesentlich mit Rücksicht auf seine Sprache, stilistische Entgleisungen, die so grotesk sind, daß sie nicht mehr mit beabsichtigter karrikaturhafter Wirkung entschuldigt und erklärt werden können.

Steinert: Diesen Gedanken, die das Referat bei einem näheren Eingehen auf technische Fragen nicht hätte übergehen dürfen, stimme ich vollkommen zu. Dennoch mußte Lauff, so wie ich meine Aufgabe auffaßte, mit einbegriffen werden. Rein äußerlich mußte er sogar, da er als einziger die niederrheinische Landschaft zu gestalten versucht hat, einen verhältnismäßig großen Raum beanspruchen. Wären die künstlerischen Gesamtwerte der drei behandelten Schriftsteller maßgebend gewesen, so hätte die Raumverteilung — auch in unserer Diskussion — eine andere sein müssen.

Vorsitzender: Zusammenfassend läßt sich also sagen: die Definition und Abgrenzung des Begriffs niederrheinisch und niederrheinische Dichtung hätte klarer und schärfer erfolgen müssen. Über den Begriff

Heimatkunst ist ein tiefgreifender Unterschied der Auffassungen hervorgetreten, besonders hinsichtlich der Frage, ob Lauffs Dichtung wirklich als Heimatkunst bezeichnet werden darf, und drittens ist die Majorität der Anwesenden der Überzeugung, daß eine Gleichwertung der drei dichterischen Qualitäten, wie sie aus der gemeinsamen Behandlung im Referat abgeleitet werden könnte, nicht ohne energischen Wiederspruch bleiben kann.

Geschäftliche Mitteilungen

Sitzungen der ordentlichen Mitglieder

7. Sitzung am 31. Oktober: Otto Erich Hartleben.
8. Sitzung „ 31. November: Wilhelm Schmidtbonn.

---

1. Sitzung 1909 am 9. Januar: Theodor Fontane.
2. Sitzung „ „ 6. Februar: Neuere Balladendichtung.
3. Sitzung „ „ 27. „ Hermann Hesse.

Im Oktober erscheint als Heft 7 das Sonderheft: Ziele und Wege deutscher Dichtung nach Äußerungen ihrer Schöpfer. II.

Der Vortragszyklus von Herrn Dr. Simchowitz über Slawische Literatur findet statt im November, Dezember, Januar und Februar.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

...ORK
...IC LIBRARY
...ASTOR, LENOX
...FOUNDATIONS

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstraße 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2 3 - {}^1/_2 4$ Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen außerhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang 4. Sitzung am 2. Mai 1908 Nr. 6

Das Tragische in Gerhart Hauptmanns Dramen

Referat von Fritz Ohmann — Diskussion — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Das Tragische in Gerhart Hauptmanns Dramen

von Fritz Ohmann

Einleitung. Manche Zeichen sprechen dafür, daß Gerhart Hauptmanns Entwicklung innerlich einen Abschluß erreicht hat, der einer zusammenfassenden Betrachtung günstig ist. Wenn man Schlenther folgt (G. H., sein Lebensgang und seine Dichtung, 1898) und mit dem „Florian Geyer" (1895) eine erste Periode abschließen läßt, so scheint nunmehr die Ernte der zweiten Epoche eingebracht zu sein. Von der „versunkenen Glocke" bis zu „Und Pippa tanzt" ist Hauptmanns ganzes Schaffen ein Ringen mit den Problemen, die ihm in der ideenreichsten Zeit um 1896 menschlich und künstlerisch lebendig wurden. Wenn die erste Gesamtausgabe[1]) den Ertrag dieser Entwicklung von 1887 bis 1906 sammelt, so sind die beiden jüngsten Veröffentlichungen nur eine Nachlese dazu[2]). Ob des Dichters Produktivität nochmals in vollen Saft treiben, ob in einer reifen terza maniera sein Wesen sich zu letzter Klarheit entfalten wird, — das darf die Kritik getrost der Zukunft überlassen. Fruchtbarer als Prophezeien ist die Rückschau auf das Geleistete.

---

[1]) G. Hauptmanns Gesammelte Werke, 6 Bde., Berlin, S. Fischer 1906. Aus der Literatur über den Dichter nenne ich außer Schlenther nur Berth. Litzmann und R. M. Meyer (von diesem auch ein gerecht würdigender Aufsatz über H.s Entwicklung im „Nord und Süd", Januarheft 1908). Das Buch von S. Bytkowski „G. H.s Naturalismus und das Drama" (Beiträge z. Ästh. XI, 1908) ist mir erst nachträglich bekannt geworden. Es verdirbt gute Beobachtungen durch schreckliche Plattheiten und durch die unerträgliche Tendenz, den Naturalismus zu „widerlegen".

[2]) „Die Jungfern von Bischofsberg" reichen der Konzeption nach in H.s Bräutigamszeit zurück; „Kaiser Karls Geisel" gehört (trotz unverkennbarer Ansätze zu einer neuen Problemstellung) geistig in die Nähe des 1896 entstandenen Fragments „Elga", wenigstens was die weibliche Hauptgestalt anlangt.

Hauptmanns Werke, die nun äußerlich als ein Ganzes vorliegen, auch als eine innere Einheit, als eine organische Entwicklung begreifen, solche Aufgabe muß uns doppelt nahe liegen, die wir der Literarhistorie dienen wollen, ohne den Kultus des ewig Gestrigen zu treiben. Noch ist die Zeit nicht da, um Hauptmanns Eigenart im ursächlichen Zusammenhang mit den Zeittendenzen und den Bedingungen der Bildung und des Milieus zu erfassen; aber in anderm Sinne müssen wir ihn historisch nehmen: indem wir des Dichters eigene Forderung erfüllen, seine Werke nicht bloß zu rezensieren, sondern „als natürlichen Ausdruck einer Persönlichkeit zu verstehen".

Solches Verständnis der Werke von innen heraus sucht die vorliegende Studie unter dem speziellen Gesichtspunkt des Tragischen. Wir wollen uns den Begriff nicht unnötig durch eine Definition einengen, zumal eine Philosophie des Tragischen weder gegeben noch vorausgesetzt werden kann. Wenn das Tragische nach Schiller in der Darstellung einer mitleidwürdigen Handlung besteht, so umfaßt unser Thema die Mehrzahl der Hauptmannschen Dramen; andrerseits dürfte keins seiner Werke auf den Namen der Tragödie Anspruch machen, wenn man die Metaphysik des Tragischen von Fr. Th. Vischer oder E. v. Hartmann in ihrer großartigen Einseitigkeit als Norm annimmt[1]). Fragen wir darum einfach: welcher Art ist das Leiden, das Hauptmann darstellt, vor allem das Leid, das zum Untergang eines Menschen führt? Nicht auf die künstlerischen Mittel der Darstellung, die mehr oder minder vollendete Form kommt es uns an, sondern auf die Materie des Tragischen. Wenn hierbei für die ästhetische Bewertung der einzelnen Dramen wenig herauskommt, so ist doch das Verhältnis des Dichters zum Tragischen um so aufschlußreicher für die Ergründung seiner menschlichen Individualität. Wo das Leiden den Menschen so ergreift, daß es ihn zur dichterischen Darstellung drängt, da enthüllt sich allemal in zwingender Wahrhaftigkeit das Beste und kernhaft Echte seiner Persönlichkeit.

* * *

[1]) Eine gute Einführung in das philosophische Problem J. Volkelts „Ästhetik des Tragischen" (1897 und 1906); für die psychologische Begründung verdanke ich das meiste der Ästhetik von Th. Lipps (Bd. I, S. 55 ff.).

Tragische Veranlagung. In 19 Dramen, 2 dramatischen Fragmenten und 2 Novellen liegt G. Hauptmanns poetisches Schaffen vor uns; die wenigen Gedichte und einige unreife Jugendwerke hat er von der Gesamtausgabe ausgeschlossen. Rubrizieren wir die Dramen nach dem landläufigen Schema, — der Dichter selbst vermeidet diese Benennungen und verwendet halb lyrisch-epische Titel — so finden wir 6 Tragödien: „Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen", „Die Weber", „Florian Geyer", „Fuhrmann Henschel", „Rose Bernd" (die Reihenfolge ist die zeitliche); 5 Dramen mit durchaus tragischem Gehalt, aber einer den Tod milde verklärenden Schlußstimmung: „Hanneles Himmelfahrt", „Die versunkene Glocke", „Elga", „Michael Kramer", „Und Pippa tanzt"; drei Schauspiele, in denen der tragische Charakter erst zum Schluß überwunden wird: „Das Friedenfest", „Der arme Heinrich", „Kaiser Karls Geisel"[1]); eine Tragikomödie („Der rote Hahn"), ein Scherzspiel mit ziemlich nachdenklichem Gehalt („Schluck und Jau"), endlich drei Lustspiele: „Kollege Crampton", „Der Biberpelz", „Die Jungfern von Bischofsberg". Das Übergewicht der tragischen Stoffe fällt sofort in die Augen. Nicht weniger als 13 Dramen enden mit dem Untergang des Helden oder doch der einen Hauptperson. Rein stofflich betrachtet, treten in dem Weltbild, das sich aus H.s Werken ergibt, die dunklen Seiten des Daseins in den Vordergrund. Das weist schon darauf hin, daß der Dichter nur in der Darstellung leidvoller Schicksale sein Wesen ganz auszusprechen vermag. Nicht nur in der objektiven Auffassung der Welt ist H. ein Kind einer pessimistisch gestimmten Generation, die das Elend des Daseins oder doch der Gegenwart als unbestreitbar herrschende Wirklichkeit, das Freudige und Glückbringende höchstens mit zager Hoffnung ansieht, — auch seine spezifische dichterische Anlage ist verwandt der tiefsten Schwermut. Mag immerhin H.s Sinnen zuletzt hoffnungsfreudig einer lichten Zukunft zugewandt sein, — das entscheidende Gefühlsmoment in der Seelenstimmung, die den schöpferischen

[1]) Dies „Legendenspiel könnte, um der weiblichen Hauptgestalt willen, ebensogut zu den Tragödien gestellt werden, wie Grillparzers verwandte „Jüdin von Tolado" ein „historisches Trauerspiel" heißt; überhaupt enthält gerade diese Gruppe den herbsten Ausdruck der H.schen Tragik.

Prozeß in H. auslöst, ist Trauer und die unerklärliche Wonne, die aus dem Leide quillt. Diese seelische Veranlagung muß gleich hier festgestellt werden, denn sie reflektiert sich weiterhin in seiner Fassung des Tragischen. Das Leid erscheint zunächst nicht als etwas zu Überwindendes, das uns so mittelbar läutert oder stärker macht, sondern es ist positiv wertvoll, weil es die Gefühlserregung zur höchsten Energie und Schwingungsweite zu steigern vermag, deren die Seele fähig ist. Es gibt Naturen, denen die ungebrochene Freudigkeit des Glücks am stärksten die schöpferische Phantasie beschwingt; für andere Dichter ist das Leid der rechte Musaget. H. drängt zur Tragödie, weil im tragischen Leiden am reinsten und tiefsten die seelische Betätigungsweise sich auswirkt, die mit der Grundstimmung seines Lebensgefühls harmonisiert.

Diese Segensmacht des Traurigen tritt von Anfang an in H.s poetischer Laufbahn hervor. Am deutlichsten kommt es in den Reflexionen zum Ausdruck, die er Michael Kramer in den Mund legt: „Leid, Leid, Leid, Leid! Schmecken Sie, was in dem Worte liegt? Sehen Sie, das ist mit den Worten so: die werden auch nur zuzeiten lebendig, im Alltagsleben bleiben sie tot.“ Wie der Tod des Sohnes für Kramer schon dadurch zum Segen wird, daß er ihn den Reichtum dessen, was der Schmerz für die Seele bedeutet, voll empfinden lässt, so ist es auch für den Dichter selbst das entscheidende Erlebnis: das Leid so auf sich wirken zu lassen, daß es die ganze Seele füllt und so dichterisch lebendig wird.

Das Rohmaterial des Tragischen in H.s Leben. Soll diese Stimmung sich in dramatisches Geschehen umsetzen, nicht in weicher Lyrik zerfließen, so bedarf es wirklich erlebter Tatsachen. Wo sind Hauptmann tragische „Stoffe“ im Leben nahe getreten? In den Jahren, die ihn in unsicherem Suchen nach seinem Lebensberuf allmählich zum Dichter reiften, hat doch ein guter Stern über seinem äußeren Schicksal gestanden. Zwischen Kunst, Wissenschaft und praktischer Tätigkeit in sorgloser Mitte lebend, nährte sein Herz nur eine gleichsam unpersönliche, literarisch vermittelte Schwermut. Seiner Entwicklung blieb der harte Kampf mit dem äußeren Schicksal, in dem Hebbel zum Dichter wurde, wie die immanente, aus unseliger Charakteranlage entspringende Tragik eines Kleist gleich

fremd. Um so mächtiger zog es ihn zum Nacherleben fremden Leides hin. Das starke Gefühl des Mitleids war es, das die tragische Grundstimmung seines Wesens zuerst in Schwingung setzte und ihn zum poetischen Ausdruck trieb.

Mitleidsdramen. Seine Weltanschauung bildete sich in einer Zeit und Umgebung, in der die sozialen Probleme sich mit Macht in den Vordergrund drängten. Die schlichte Tatsache der nackten wirtschaftlichen Not der untersten Klassen begann sich mit gebührender Macht dem Kulturbewußtsein aufzuzwingen. Nicht daß man eine wissenschaftliche Formel für die Ursache des kapitalistischen Elends fand, daß man durch Reform oder Revolution die Mißstände zu beseitigen hoffte, war für den Dichter das bedeutsame, sondern die Verschiebung des allgemeinen Interesses. Die Zeit zwang dazu, nicht länger die Augen abzuwenden von der Not der Massen, nachzufühlen, was es heißt, ein Leben in nackter physischer Not zu führen. In der jungen Generation lebte vor allem ein Sozialismus des Herzens, der in der Kraft des Mitleids wurzelte, und diese Stimmung ergriff Hauptmann so stark, daß sie in ihm den Dichter wachrüttelte.

Schon in seinem epischen Jugendwerk „Promethidenlos" ist es charakteristisch, wie die pessimistische Lebensstimmung des Dichters sich nicht äußert in byronisierenden Klagen über das eigene Los, sondern in der Schilderung des Elends der Klassen, die am tiefsten unter ihm stehen. Es ist sein eigenstes menschliches Fühlen, was er den Selin erleben läßt:

„So sah Selin der fremden Kleider Fetzen,
Den fremden Jammer und das fremde Leid,
. . . . . .
Er dachte stets an der Geschwister Qualen,
Und klopfte oft an festverschlossne Pforten
Des Mitleids mit bewegten, innigen Worten."
(Schlenther S. 54.)

Gerade der Kontrast zieht den Schönheitsempfänglichen, selbst Glücklichen zu dem häßlichen, menschenunwürdigen Leiden der „gehetzten Kreatur":

„Wem hier die Tränen nicht vom Auge fließen,
Wenn er empfängt der Schönheit holden Gruß,
Indes zu Füßen ihm in tausend Qualen
Die Menschheit lallend sich und ächzend krümmt,
. . . . . .

Wem hier ein mächtiger breiter Strom der Leiden
Nicht seines Freudensees Spiegel stört,
Der ist nicht wert, den Himmel zu empfangen . .“

So ruft der Dichter den Enterbten des Glücks zu:

„So laßt in eurem Schmutz mich hocken,
Laßt mich mit Euch, mit Euch im Elend sein.“

So wird Hauptmann zur Darstellung der unerquicklichsten sozialen Verhältnisse getrieben, nicht durch die naturalistische Doktrin (die viel stärker seine Technik bestimmt), sondern weil er solches Leiden menschlich am stärksten mitfühlt. Man hat es als einen Widerspruch empfunden, daß diese im Grunde weiche, lyrische Natur so brutale Vorgänge darstellt, wie etwa in seinem Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang“, daß eine dem Höchsten zustrebende Künstlernatur das nackte Elend der hungernden Weber zum tragischen Motiv wählt. Und doch liegt eine innere Wahlverwandtschaft vor. Wäre dem Dichter die Tragik des Daseins von vornherein in der Form persönlicher, sittlicher Konflikte nahegetreten, oder stände er, wie Hebbel, dem Leide stets als ein trotzig Kämpfender gegenüber, so vermöchte er die dumpfe Not der Armen, bei der es keinen Widerstand und keine Hoffnung gibt, gar nicht wie eignes Leid mitzufühlen. Da aber Hauptmann vor allem geschaffen ist, mitzuleiden mit seinen Geschöpfen, wird ihm jeder Mensch dichterisch wertvoll, in dem ein menschliches Leiden sich verkörpert. Je ferner die Seelennot solcher Menschen dem Empfinden des Dichters steht, um so weiter spannt das Mitleid seine Brücke.

Dadurch wird auch ein anderes Leid für Hauptmann dichterisch darstellbar, das ihm ebenfalls nur von außen gegeben ist und durch den Kontrast interessant wird: das Leiden, das auf physischer Krankheit und pathologischen seelischen Störungen beruht. Eigentlich tragische Wirkungen können ja nur von der moralischen Persönlichkeit ausgehen, das körperliche Leiden als solches ist außertragisch, wie das eines Tieres. Einem Kleist kommt es nicht in den Sinn, die Pestkranken im „Guiskard“ um ihrer selbst willen darzustellen, damit sie unser Mitleid erregen; ihm ist es nur um die Gegenwirkung innerhalb des wollenden Individuums zu tun. Hauptmann dagegen sucht in seiner ersten Periode häufig einfach das körperliche Leiden an sich darzustellen. Das Mitleid, das der Dichter dem kranken Menschen nicht anders als dem verwunde-

ten Reh gegenüber empfindet, drängt ihn zum Schaffen: oder welches andere Gefühl sollte uns an Hanneles Krankenlager oder bei dem ausbrechenden Verfolgungswahn des alten Scholz („Friedensfest") bewegen?

Das ist das Stoffgebiet, auf dem Hauptmann zunächst dem Tragischen nahetritt: ein Leiden, das in sozialen oder physischen Zuständen begründet ist, und das ihm nicht als persönliches Erlebnis, sondern nur durch die Kraft des Mitleids lebendig wird. Zweifellos ist Hauptmann in diesen stofflichen Interessen stark von außen beeinflußt; das heißt jedoch nicht, daß seinem Schaffen die Grundlage eines echten menschlichen Gefühls gefehlt hätte. Er hat sicher an der Not der Zeit und dem Elend des Daseins, wie es sich ihm objektiv darstellte, stark mitgelitten, und am Mitleid entzündet sich das reinste Feuer einer pessimistischen Welterkenntnis, welche die Wurzel der Tragödie ist. Aber dies Gefühl ist ein gedanklich vermitteltes, auf eine Volksklasse im allgemeinen bezogenes, und wenn der Dichter aus der Fülle solcher Tatsachen einen konkreten Vorgang herauswählt, so geschieht es nicht unter dem Zwang eines persönlichen Erlebnisses. Daher kommt es, daß besonders die beiden ersten Dramen in ihren Voraussetzungen etwas Konstruiertes haben. Die Schicksale der schlesischen Weber und der armen Hannele standen seinem Herzen schon näher, es war zwar fremdes, aber doch in konkreter Anschauung erlebtes Leid. Diese künstlerische Tendenz, das fernste, ganz objektive Elend durch die Kraft des Mitleids dem Gefühl nahe zu bringen, erreicht psychologisch ihren Höhepunkt im „Florian Geyer", sofern dies Drama nicht die Tragödie des mit seinem reinsten Streben scheiternden Führers ist, sondern die des armen Bauernvolkes der Reformationszeit, das sich gegen lange Bedrückung endlich auflehnt, um nach kurzem Hoffen wieder ins Elend zurückzusinken.

Bekenntnisdramen. Redet dieses Drama die Sprache fremder Menschen und Zeiten, so klingt es in der „Versunkenen Glocke", die nun eine neue Epoche in H.s Leben beginnt, von ganz persönlichen Erfahrungen, von dem Künstlerleid und der Herzensnot, die damals in seine menschliche Existenz einen tragischen Zug brachten. Schon vorher war der Dichter in eignem Leid einer vertieften Auffassung des Tragischen entgegengereift; die Widmung der „Einsamen Menschen" wies zuerst auf solche selbstgelebte Tragik

hin, und mehr und mehr wird sein Schaffen im engeren Sinne „Ausdruck der Persönlichkeit". Neben die reinen Mitleidsdramen, die am Beginn seiner Entwicklung stehen, tritt eine Gruppe von Dramen, bei denen nicht nur die leidvolle Grundstimmung, sondern auch der konkrete Konflikt aus der eigenen Brust geschöpft ist. Eine ganz neue Art des Tragischen bietet sich ihm damit zu dichterischer Behandlung dar: die Tragik der sittlichen Persönlichkeit. Für diesen neuen Typus kommt es auf die Entwicklung an, nicht nur auf die Zustände: das Mitleid fragt nicht nach dem Ursprung des Leidens, es nimmt es einfach als gegeben hin; wo aber das Individuum an sich selbst tragische Konflikte erlebt, da liegt das Problem gerade in der Genesis des Leidens. Neben das „Drama des reifen Zustandes", wie R. M. Meyer es treffend nennt, tritt ein solches, bei dem die Tragik sich erst aus der Handlung entwickelt. Der Nachdruck liegt nun auf dem Charakter, nicht mehr auf dem Schicksal und den äußeren Verhältnissen (denn pathologische Veränderungen des Charakters können auch nur als äußeres Schicksal gewertet werden). Greifen die Mitleidsdramen in die fremdesten Stoffgebiete hinaus, so nähern sich die Bekenntnisdramen immer mehr der Persönlichkeit des Dichters.

Nicht sein ganzer Charakter, aber sein persönliches Schicksal lebt in dem „Einsamen Menschen": das Leid dessen, der sich in seinem geistigen Streben unverstanden weiß, und der tragische Konflikt zwischen der engen Pflichtmoral und der Forderung der befreiten Persönlichkeit. Je mehr H. als Künstler reifte, um so mehr vertiefte sich das Gefühl der Unverstandenheit zu dem eigentlich tragischen Erlebnis der Künstlerseele, der Einsicht, daß das Ringen nach den höchsten, zukunftsmächtigen Werten stets der Menge fremd und verdächtig ist, vielleicht gar an dem Widerstand der Menge scheitert. (Man denke an die parteipolitische Ausbeutung der „Weber", die des Dichters Absicht so ganz verkannte.) Wie mit einer Vorahnung eigner Tragik scheint der Dichter seinen Florian Geyer auf dem Weg zum traurigen Ende begleitet zu haben. Und als dann dies Drama, an das der Dichter seine beste Kraft gesetzt hatte, so schmählich von der öffentlichen Meinung herabgewürdigt wurde, da ward das Seelenleid so mächtig in ihm, daß es ihn drängte, das eigene Erleben zur Tragödie aufzuhöhen. Der Glockengießer Heinrich

ist der Situation wie dem Charakter nach ganz von des Dichters Fleisch und Blut, die „Versunkene Glocke“ stellt zum erstenmal rein den neuen Typus der H.schen Tragödie dar, bei der das dramatische Geschehen dem Dichter dazu dient, sich über sein inneres Verhältnis zur Welt klar zu werden. Es sind hier zwei tragische Motive zusammengeschmolzen. Der sittliche Konflikt der „Einsamen Menschen“, der den Helden von der Gattin trennt und zu dem Weibe hinführt, in dem sich eine freiere Weltanschauung verkörpert, und die Tragik des Künstlers, der in reine, einsame Höhe strebt und doch an dem Fluch des Talmenschen zugrunde geht. Aber da beide Motive erlebt sind, so hat die Dichtung, trotz einiger Unklarheiten der Symbolik, jene künstlerische Wahrheit, die aus der ursprünglichen Einheit des äußeren Geschehens und der seelischen Stimmung entspringt.

Von nun an entwickelt sich der Dichter auf den beiden Linien weiter, fremdes sowohl als eigenes Leid verdichtet sich ihm je und je zur Tragik. Für eine äußerliche Betrachtung ist es ein scheinbar willkürliches Schwanken, das sich in dem Wechsel des Hintergrundes kundgibt, bald das realistische Arme-Leute-Milieu, bald eine ideale Ferne. Ich empfinde das im ganzen doch als notwendigen Ausdruck einer einheitlichen Persönlichkeit; nicht minder ursprünglich als des Dichters Drang, sein eignes Erleben, seine subjektive Stellung zur Welt auszusprechen, ist seine Fähigkeit, mitzuleiden mit dem Unglück, das ihn umgibt.

Und wie jene Tendenz die symbolisierende Form des Problemdramas fordert, so ist die Technik des Naturalismus wie geschaffen für die objektive Erfassung des Wirklichen. Um die beiden Höhepunkte zu nennen: „Der arme Heinrich“ ist ebensosehr der höchste Ausdruck von H.s Wollen und Können, wie „Rose Bernd“.

Annäherung der beiden Dramentypen. Aber die letztgenannten Dramen zeigen auch am deutlichsten, wie die beiden Typen sich wechselseitig beeinflussen; die Bekenntnisdramen werden objektiver, die Mitleidsdramen nehmen etwas von dem Rhythmus selbstempfundenen Leides an. Das Erlebnis der „Versunkenen Glocke“ hatte den Dichter auf die Entwicklung einer tragischen Konstellation geführt und so die enge zeitliche Einheit, die für die Dramen der ersten Periode

bezeichnend ist, gesprengt. Nun fesselt ihn auch bei der Betrachtung des Schicksals fremder Menschen, eines „Fuhrmann Henschel", einer „Rose Bernd" das allmähliche und unvermeidliche Keimen und Hervorwachsen der Tragik. Wir folgen ihrem Leidenswege durch Monate, während die Vorgänge des „Friedensfestes", der „Weber" nach Stunden oder Tagen zu messen sind[1]). Und während früher die eigentlichen Voraussetzungen des Tragischen etwas Unpersönliches hatten (die Verantwortung trugen die „Verhältnisse"), entspringt nunmehr das Unheil ganz aus dem Wollen gegenwirkender Individuen; die Gestalten der Frau Henschel, des Maschinisten Sreckmann haben in den früheren Dramen kein Gegenstück. Solange der Dichter nur an der allgemeinen Not der Welt oder der Zeit litt, bildeten seine Helden gleichsam nur ein Musterbeispiel für viele. So klar umrissen auch Helenens Gestalt in „Vor Sonnenaufgang" vor uns steht, ihr Schicksal ist doch nur, in extremer Steigerung, ein typisches, das Opfer verderbter Verhältnisse. Der innere Ausgangspunkt des Dichters ist in jener Zeit nicht das leidende Individuum, sondern das Problem des Alkoholismus, der erblichen Belastung, des pathologischen Seelenlebens. Wieviel persönlicher sind dagegen alle Gestalten der „Rose Bernd"! Da muß jeder gerade so sein und in der Sphäre stehen, die der Dichter ihm gibt, und mit innerster Notwendigkeit treibt das Stück von allen Seiten her einem wahrhaft tragischen Ausgang zu. Es ist die konsequenteste Tragödie, die H. geschrieben hat. (Ich verstehe nicht, wie R. M. Meyer in den Schlußworten ein Ausweichen vor der Tragik finden kann; ist etwa die Hamletkatastrophe minder erschütternd durch die Schlußrede des Fortinbras?)

Auch auf der Linie der Dramen, die des Dichters Selbst aussprechen, ist ein Fortschreiten über die „Versunkene Glocke" hinaus wahrzunehmen. Dies Drama war wie eine erste leidenschaftliche Reaktion des künstlerischen Gemüts auf den Schmerz; ganz subjektiv, ganz unverhüllte Stimmung. Nun wendet der Dichter, sich mannhaft überwindend, den Blick zur Welt zurück, und findet, daß sein Leid auch in Tausenden lebt. Sein Ich

[1]) Es ist allerdings die größte dramaturgische Schwäche der „Rose Bernd", daß sie die so wichtigen zeitlichen Abstände der Akte nicht deutlich genug veranschaulicht; hier macht sich die epische Wurzel des Naturalismus geltend.

und der Mitmensch durchdringen sich inniger, Nächstes und Fernstes wird ihm gleicherweise zum Symbol seiner Weltauffassung. Darin liegt die große Bedeutung des „Armen Heinrich". Anders als der Glockengießer ist dieser Herr Heinrich eine lebendige historische Realität, die den Dichter um ihrer selbst willen interessiert, nicht nur als Vorwand. Hier ist nichts um der Symbolik willen konstruiert, sondern aus eigener Kraft lebt die äußere Handlung, die dann beseelt worden ist durch die persönlichste Empfindung des Dichters. Es ist wundervoll — und fast ebenso sehr gilt dies Lob von dem jüngsten historischen Bekenntnisdrama, „Kaiser Karls Geisel", — wie die geschichtliche Eigenherrlichkeit des Helden gewahrt bleibt, obwohl Dichter und Held in der Weise ihres Fühlens ganz eins sind.

Wenn so H. als Künstler die lyrische Subjektivität seiner früheren Jahre überwindet, so reift auch der Mensch mehr und mehr zu einer männlichen-kraftvollen Weltanschauung, die schon in dem stofflichen Gehalt der von ihm dargestellten Tragik ihren Niederschlag findet. Bis zur „Versunkenen Glocke" hin erliegen die Helden durchweg dem Unglück, und zwar mit einer schwächlichen Verzagtheit, die H.s eigner Lebensstimmung entspricht. Dann ringt sich der Dichter persönlich durch die tragische Krisis seines Lebens durch, und zum erstenmal verkündet er im „Michael Kramer" (1898) den positiven Wert des Leidens, den Triumph der Seele über Tod und Tragik; aber das ist noch nicht gestaltet, sondern bleibt in der Reflexion stecken. Die dichterische Verkörperung dieses neuen Lebensgefühls ist der „Arme Heinrich". Der Held der „Einsamen Menschen" und, wenn man von der symbolischen Einkleidung absieht, auch der der „Versunkenen Glocke" enden verzweifelnd im Selbstmord. Das Drama dagegen, das uns in die grausigsten Tiefen pessimistischen Lebenshasses führt, steigt zu der entscheidensten Überwindung der Tragik empor. Kraftvolle Lebensbejahung, die sich im tragischen Leiden bewährt, das ist das neue Mannesideal des Dichters. In dieser ethischen Tendenz bedeutet das letzte Drama H.s noch einen Fortschritt über den „Armen Heinrich" hinaus. Dieser überwindet den Drang zur Lebensflucht *durch* die Liebe, Karl der Große *trotz* der Liebe. Heinrich von Aue grüßt das neue Leben an der Seite seines kleinen Gemahls, als die Stunden dunklen Leids längst vorüber sind; der Kaiser Karl

reißt sich mit noch frisch blutendem Herzen von der Leiche der Gesuind los, um sich dem tätigen Leben wieder zuzuwenden. So undramatisch das Stück in vieler Beziehung ist, in dieser heroischen Gestalt und ihrem stolzen Verzicht auf das Glück liegt etwas menschlich höchst Bedeutsames; es ist eine entschiedene Desavouierung der eigenen Vergangenheit des Dichters. Über die gefühlsmäßige, pessimistische Kontemplation, der ein Johannes Vockerath erliegt, triumphiert die vita activa des willensstarken Mannes.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung: solange der Dichter noch nicht selbst der Tragik ins Auge gesehen hatte, sondern von dem Mitleid mit fremder Not ergriffen war, schuf er Tragödien, deren hoffnungsloses Elend eine ganz pessimistische Weltanschauung voraussetzt. Je mehr er das Leid und damit die stärkende und vertiefende Macht des Leides an sich erfuhr, desto seltener werden die tragisch vernichtenden Schlüsse. Solange er im Glücklichsein den Wert des Lebens suchte, das Leiden als etwas rein Negatives, nur Mitleidwürdiges betrachtete, erfaßte er die Tragik als einen unausweichlich dauernden Zustand. Mit der resignierten Erkenntnis, daß das Leiden so wertvoll sei wie das Glück, verschob sich der Schwerpunkt seines dramatischen Schaffens auf diejenige Tragik, die durch Kampf und Verzicht überwunden werden kann. Man kann darum nicht sagen, H. ertrüge keine tragischen Schlüsse mehr. Des Leidens ist nicht weniger geworden (wenn auch das Leiden Kaiser Karls ganz anders geartet ist als das der Weber), aber die Kraft ist größer geworden.

* * *

Damit ist am Leitfaden der biographischen Entwicklung die erste Hauptfrage beantwortet: in welcher Form, in welchem Lebensgebiet tritt dem Menschen das Tragische jeweils entgegen; welche Entwicklung erfährt in der zeitlichen Reihe der Dramen das Rohmaterial des Tragischen? Wenn wir nunmehr versuchen die Gestaltungen tragischen Leidens nach ästhetischen Kategorien zu gruppieren, so ergibt sich eben aus dieser persönlichen Wandlung des Dichters, daß der Gegenstand in seiner ganzen Breite nur durch einen Wechsel des Gesichtspunktes zu erfassen ist, und unvermeidlich werden sich die einzelnen Betrachtungsweisen kreuzen und überdecken.

Anteil des Schicksals an der Tragik. Das Problem des Tragischen konzentriert sich um zwei Grundfragen: wie entsteht die Tragik, und wie verhält sich der Mensch diesem Leiden gegenüber? Halten wir uns zunächst an das erste Problem, so bestimmt es einen fundamentalen, wenn auch sehr fließenden Gegensatz im Bereich der Tragödie, ob das Leiden so durchaus aus der seelischen Eigenart des Individuums hervorgeht, daß es mehr oder minder in jeder Lebenslage zutage treten könnte (so fasse ich z. B. Hamlet auf), oder ob vor allem ein unseliges Zusammentreffen äußerer Mächte den Helden in tragisches Leiden verstrickt; Lipps spricht in diesem Simme von Charaktertragik und Schicksalstragik.

Bei G. Hauptmann kommt von diesen beiden Faktoren dem Schicksal die weitaus größere Bedeutung zu. Das Leiden ist in erster Linie ein Erleiden von Einflüssen, die als ein Äußeres, Fremdes in die Sphäre der Individualität hinübergreifen. So individuell gemäß der naturalistischen Technik die Charakteristik der Gestalten ist, die einzelnen Züge sind für die Genesis des Leides eigentlich unwesentlich. Das Tragische in dem Schicksal der Helene, Hanneles, der Weber, des armen Heinrich, der Rose Bernd liegt gerade darin, daß sie um Glücksmöglichkeiten, die in ihrer Natur liegen, betrogen werden. Es entspricht dem sozialistischen Ausgangspunkt des Dichters, daß die Einzigkeit des Individuums in seinen älteren Dramen nicht zu ihrem Recht kommt.

Tragik der Existenz, nicht der Konsequenz. Die Voraussetzungen, aus denen sich das Leiden entwickelt, liegen also außerhalb der Willenssphäre des Helden. Weiter ist charakteristisch, daß das tragische Schicksal nicht in einmaligen Geschehnissen wirkt, sondern durch die Gesamtheit der äußeren Verhältnisse. Wenn auch das Drama einen konkreten Zeitverlauf darstellt, die Substanz des Tragischen ist zuständlichen Charakters. Man denke an „Vor Sonnenaufgang“, „Das Friedensfest“, „Die Weber“, auch an die „Versunkene Glocke“: das, was im Drama geschieht, dient nicht dazu, die Tragik erst zu schaffen, sondern sie gleichsam nur zu verdeutlichen, dem Helden wie dem Hörer die Unentrinnbarkeit eines seiner Natur nach leidvollen Zustandes zum Bewußtsein zu bringen. Die Allgewalt des Schicksals tritt uns am furchtbarsten nahe in der Konsequenz von Schuld und Sühne, es erschüttert uns etwa in „Othello“ oder „Wallenstein“ die uner-

bittliche Folgerichtigkeit, mit der sich der tragische Konflikt entwickelt. Was uns bei Hauptmann ergreift, ist die einfache Existenz des Leidens. Die ursächliche Bedingtheit der Not der Weber interessiert den Dichter nicht, wir müssen diese Tatsache als gegeben hinnehmen und können nichts tun als mitleiden. Freilich hat das Elend seine Ursache, aber diese ist, wie eine unbekannte Naturmacht, menschlichem Wollen unzugänglich, und das Tragische der „Weber" liegt in dem Ankämpfen gegen Verhältnisse, die unabänderlich sind, weil ihre Ursache fortwirkt. Es ist ein Tragödientyp, der eigentlich zu allen andern Tragikern im Gegensatz steht: für Sophokles wie Shakespeare, für Schiller wie für Hebbel ist es charakteristisch, daß die Situation zu Beginn und am Ende der Handlung eine von Grund auf veränderte ist; das findet seinen theoretischen Ausdruck in der Auffassung der Tragödie als eines Prozesses, durch den sich das gestörte Verhältnis von Individuum und sittlicher Weltordnung, von Schuld und Sühne, oder wie die Wendung lautet, wieder ins Gleichgewicht setzt. Bei Hauptmann besteht ein solches von Tragik freies Verhältnis weder vor noch nach dem Stück. „Die Weber" sind gleichsam nur ein trügerisches Intermezzo zwischen zwei Dauerzuständen hoffnungslosen Elends. Dummheit und Rohheit bei Hohen und Niederen machen Florian Geyers Streben zuschanden, und die Tragödie des Bauernkrieges endet mit der Perspektive auf eine noch trostlosere Lage der Bauern, als sie zuvor bestand. Nicht darin, daß das Leiden ein Übermaß erreicht, sondern daß es sich in Permanenz erklärt, liegt das Niederdrückende und Entmutigende dieser Art des Tragischen. Sie macht sich überall geltend in dem „Drama des reifen Zustandes", wie Meyer es nennt; in „Vor Sonnenaufgang", im „Friedensfest", gewissermaßen auch in den „Einsamen Menschen" und der „Versunkenen Glocke" sind die Voraussetzungen des Tragischen latent längst vorhanden; mit dem Tode des Helden findet dann natürlich das individuelle Leiden ein Ende. Doch entwickelt sich in den letzteren Dramen ein Teil der Tragik erst als Folge bestimmter singulärer Handlungen; weiterhin ist dann in „Fuhrmann Henschel" und „Rose Bernd" das Tragische der Existenz ganz durch ein solches der Konsequenz verdrängt.

Man hat die für Hauptmann typische Form, bei der sich das Leiden aus einem dauernd gegebenen Zustand ergibt, als

„schleichende Tragik“ bezeichnet. Darin liegt ein unberechtigter Vorwurf, wenn anders der Sinn des Tragischen in der Erregung von Furcht und Mitleid liegt. Wer allerdings, Aristoteles mißdeutend, eine „Befreiung von diesen Affekten“ von der Tragödie fordert, der kann ein einfach perennierendes Leiden nicht als tragisch ansprechen. Bezeichnenderweise findet sich dies Tragische der Existenz wesentlich in den „Mitleidsdramen“.

Tragik außersittlicher Verhältnisse. Welcher Art sind nun die Zustände, aus denen sich das Leiden ergibt? Das Moderne der Hauptmannschen Dramatik lag wesentlich mit darin, daß er äußere, außersittliche Verhältnisse in dem Ursachenkomplex des Handelns und Leidens zur Geltung brachte. Für die ältere Anschauung war nur die „moralische Persönlichkeit“ des Interesses und des Mitleids würdig. Nicht daß ein Mensch physische Not und Qualen erleidet, sondern daß ein König durch die Bosheit seiner Töchter so leidet, ist die Tragik des „Lear“. Hauptmann läßt uns die Hungersnot der Weber, die Notlage der bedrückten Bauern des 16. Jhrh. in ihrer rohen Tatsächlichkeit miterleben. Das Interesse soll nicht zu der moralischen Ursache des Elends oder zu dem seelischen Verhalten des so leidenden Menschen fortschreiten, sondern an der gleichsam körperlichen Empfindung haften bleiben. Das brutale Leiden ist nicht durch das Moment der Ungewöhnlichkeit geadelt, sondern als Massenerscheinung erfaßt.

Wirtschaftlich bedingtes Leiden. Nicht eine einzelne Persönlichkeit ist die Ursache des Elends, sondern die blinde Naturmacht der wirtschaftlichen Zustände. Hinter den Klagen und Anklagen der Weber steht die marxistische Theorie des Kapitalismus: alles Klagen und Mühen ist unnütz, denn dies soziale Elend ist die notwendige Folge einer veränderten Produktionsweise. Als ein außerseelisches kann das Wirken dieser Momente natürlich nicht dichterisch gestaltet werden, aber der Dichter braucht das auch nicht, denn ihn interessiert ja nicht die Bedingtheit, sondern die Existenz des Leidens. Gerade daß Hauptmann über den Ursprung dieser sozialen Not nicht räsoniert, gibt dieser dem historischen Materialismus verwandten Anschauung etwas von der Größe des antiken Schicksalsgedankens. Aufdringlicher und unkünstlerischer tritt in dem Erstlingsdrama die Tendenz hervor, die physische Situation, aus der sich das Leiden

entwickelt, als Produkt der eigenartigen wirtschaftlichen Verhältnisse darzustellen: der sittliche Abscheu, den wir vor den Angehörigen der Helene Krause empfinden sollen, verträgt sich nicht mit der Anschauung, die den Zufall der industriellen Entwicklung für die Verrohung dieser reich gewordenen Bauernfamilie verantwortlich machen will.

Pathologisch bedingtes Leiden. Das Schicksal entäußert sich seines ethischen Charakters und zieht sich zurück in die Kausalität der Materie. Die gleiche Tendenz, das Seelische, in das wir uns einfühlen sollen, außerseelisch zu bedingen, so daß die Frage, ob das Leiden verdient sei, gar nicht gestellt werden kann, zeigt sich in der Bedeutung des Pathologischen bei H. Wenn der alte Scholz im „Friedensfest" im Verfolgungswahn sich und andern Leid antut, so ist das nicht als Ausfluß seines Charakters zu bewerten, sondern als Schicksal. Während der Wahnsinn der Ophelia seine Bedeutung nur aus der Beziehung auf das verursachende Verhalten Hamlets erhält, wirkt hier einfach die medizinische Tatsache, daß solches Leiden vorhanden ist. Selbst das Rührende des Kontrastes fehlt. Überhaupt sucht H. in der Motivierung alles Handelns das Maß der Verantwortlichkeit durch pathologische Züge zu verringern, so bei den Brüdern Scholz, bei Ottegebe, Rose Bernd, Elga, Gersuind. Im „Armen Heinrich" ist kaum versucht, die Pestkrankheit des Helden auch nur symbolisch in Zusammenhang mit seinem Verhalten im Glück zu bringen, der Kontrast ist nicht der von Schuld und Strafe, von Übermut und tiefem Fall, sondern das Leiden kommt über ihn wie ein blinder Zufall. Es ist wohlfeil, solche Zufallsverknüpfung von Schicksal und Charakter ohne weiteres als untragisch abzutun. Die „sittliche Notwendigkeit" der Geschehnisse bei Shakespeare besteht eben nur durch die Fiktion, daß die willentlichen Handlungen einen in sich geschlossenen Kausalzusammenhang bilden, während doch überall das äußerlich Naturnotwendige, also sittlich Zufällige in die Motive menschlichen Verhaltens eingreift. Diese naturbedingte Tragik, wie sie für Hauptmann charakteristisch ist, bleibt freilich eine niedrigere Stufe des Tragischen, das sich in seiner höchsten Steigerung da offenbart, wo gerade aus dem Wertvollsten unserer sittlichen Persönlichkeit das tiefste Leiden entsteht.

Tragisches der unsittlichen Gegenmacht. In jedem außersittlich bedingten Leiden liegt naturgemäß eine Tragik

der Unschuld. Es ist bezeichnend, daß auch in der Theorie mit der Forderung unschuldiger Charaktere die ausschließliche Betonung des Mitleids als tragischen Affektes verknüpft ist (Schiller); die Dramen, die wir als „Mitleidsdramen" bezeichneten, sind durchaus auch solche, in denen der Held unschuldig leidet, oder doch wesentlich ohne sein Zutun leidet. Wo nicht äußere Verhältnisse die Tragik begründen, trägt die Schlechtigkeit anderer die Hauptschuld. Typisch ist dieses „Tragische der unsittlichen Gegenmacht" (Volkelt) besonders da, wo das Leiden sich als Konsequenz einmaliger Geschehnisse entwickelt: im „Fuhrmann Henschel" und „Rose Bernd". Durch die brutale Selbstsucht und Gemeinheit der Frau Henschel und des Maschinisten Streckmann gelangen diese zu bescheidenem Glück geborenen Menschen in die schwersten Konflikte; daß sie in diesen selbst schuldig werden, ist nicht Ursache, sondern Folge der tragischen Situation. Ansätze zu solcher Begründung des Leidens finden sich in „Vor Sonnenaufgang" und „Florian Geyer"; hier leidet ein Unschuldiger nicht nur durch die Verhältnisse, sondern auch durch die Bosheit und Beschränktheit der Mitmenschen. Doch ist die Charakteristik der Gegenmacht so angelegt, daß ihr Verhalten nicht als bloße Schlechtigkeit, sondern als entschuldbar erscheint. Florian Geyer geht nicht unter durch eine bewußt auf sein Verderben abzielende Aktion der andern Bauernführer; das ist eigentlich mehr ein Nebenerfolg. Nicht anders stehen die Krauses und Hoffmann zu Helene im „Friedensfest", oder Streckmann zu Rose Bernd: es tut ihm hinterher sogar leid, daß sie durch ihn in solches Elend kommt.

Das Tragische des sittlichen Konflikts. Wenn die vom Dichter als „soziale" bezeichneten Dramen das Tragische ohne Zutun des Helden entstehen lassen, so tritt in den „Bekenntnisdramen" das Problem der Schuld stärker hervor. Zwar wäre es falsch, die Eigenart dieser Gruppe, von den „Einsamen Menschen" bis zu „Kaiser Karls Geisels", als Tragik der Schuld jenem Tragischen der Unschuld entgegenzusetzen. Es kommt Hauptmann auch hier nicht darauf an, das Verhalten seiner Menschen moralisch zu richten, sondern es begreiflich zu machen, gerade aus ihren Fehlern und Schwächen begreiflich zu machen. Es spricht sich ein Grundzug der Weltanschauung des Dichters aus in dem Wort Kaiser Karls:

„So sei der Mann, der mir willkommene:
er muß verstehn, nicht richten!"

Nur in der „Versunkenen Glocke" erscheint der Untergang des Helden als Sühne für begangene Schuld. Aber auch hier ist das Problem in eine unpersönliche Sphäre zurückgeschoben: Heinrichs Schuld im höheren Sinne ist es, daß er seine Schuld im menschlichen Sinne (die Untreue gegen Magda) bereut, daß er sich nicht völlig zu lösen vermag von den ethischen Normen, die nun einmal zugleich Schranken der Menschlichkeit sind. Das Schuldigwerden erscheint durchaus als eine Naturgesetzlichkeit des menschlichen Wesens. Immer wieder ist es betont, daß der Held die Folgen seines Verschuldens ohne Reue trägt. (Michael Kramer: „Reue? Reue kenne ich nicht.") Es offenbart sich für Hauptmann eine immanente Tragik unserer moralischen Existenz darin, daß das Individuum in sittliche Konflikte gerät, die es zwingen, so oder so schuldig zu werden und dadurch unterzugehen. So weist auch das Leiden, das als Konsequenz einzelner Willensentscheidungen entsteht, zurück auf eine Tragik der Existenz, und darum ist das letzte Wort für alles Leiden und Handeln das Versöhnungsmotiv des „Armen Heinrich": „Uns allen soll vergeben sein!"

Tragik des Zusammenlebens. Wodurch entsteht, von bewußter Bosheit und von den physischen und physiologischen Bedingungen des Daseins abgesehen, tragisches Leiden und tragische Schuld? Geben wir der bei Hauptmann zugrundeliegenden Anschauung zunächst einen allgemeinsten Ausdruck: alles höhere soziale Leben besteht unter der Bedingung, daß die Menschen sich verstehen, gemeinsame Ziele verfolgen, miteinander fühlen und leiden, einander zu helfen bereit sind, andrerseits liegt es im Wesen der Individualität, daß die Menschen verschieden denken und wollen; das notwendige Füreinandersein der Menschen findet seine Schranke an der notwendigen Isoliertheit des Menschen. Diese ewige Antithese, die unausweichlich den einzelnen in die schuldlose Schuld tragischer Konflikte führt, erfährt ihre höchste Spannung da, wo die Menschen von Natur am engsten verbunden sind, also in der Gemeinschaft der Familie und erotischer Beziehungen. In Familien- und Liebestragödien hat Hauptmann das subjektive Leid seines eigenen Lebens verkörpert. Nur einmal hat er einen allgemeineren, gleichsam objektiven Ausdruck

für diese Tragik des Zusammenlebens gefunden: in der Rose Bernd. Es ist erschütternd, wie alle die Menschen, die der Rose von Herzen nahe stehen, sich mühen, ihr in ihrer Not zu helfen, und wie doch keiner über die trennenden Schranken des Ich hinweg kann. Es gibt für mich keine schönere Gestaltung der Macht echten Mitleids als die Schlußszene des zweiten Akts zwischen Rose Bernd und Frau Flamm. Und dennoch darf Rose am Schluß klagen: „Man ist halt zu sehr in der Welt verlassen! Man ist einmal zu sehr allein hier!“ oder weiterhin: „Es hat einen kein Mensch genug lieb gehabt!“

Tragik des Mißverstehens. Mit einer ganz persönlichen Färbung tritt dies Gefühl zuerst im „Friedensfest“ auf, das insofern schon in die Reihe der Bekenntnisdramen gehört: es ist die Tragik des gegenseitigen Mißverstehens, das gerade das engste Zusammenleben der Familie unerträglich macht. Es ist nicht die Schuld der Mitglieder der Familie Scholz, daß sie so verschieden in ihrer Anschauungsweise sind und sich darum gegenseitig unrecht tun und verbittern. Solange ein solcher Zustand dauert, in dem Naturen, die nicht zueinander passen, durch den Zwang der Familie aufeinander angewiesen sind, besteht die Möglichkeit des Leidens fort, und darum vermag man an die optimistische Schlußwendung nicht zu glauben. In der großen Auseinandersetzung des dritten Aktes ringen sich Wilhelm und Robert zu der allein befreienden Einsicht durch, der sie aber nicht treu bleiben:

Robert: „Gekannt haben wir den Alten doch nicht, das können wir doch nicht gerade behaupten.“

Wilhelm: „Nein! Wir sind ja alle so blind! . . Das ist mir nun aufgegangen: ein Mensch kehrt nicht nur jedem seiner Mitmenschen eine andere Seite zu, sondern er ist tatsächlich jedem gegenüber von Grund aus anders.“

Dieselbe Anschauung wird im „Michael Kramer“ ausgesprochen: „Erfahrung ist eben nicht mitteilbar, wenigstens nicht in tieferem Sinne.“ Daraus erwächst eine eigene Tragik: „Warum bluten die Herzen und schlagen zugleich? Das kommt, weil sie lieben müssen. Das drängt sich zur Einheit überall, und über uns liegt doch der Fluch der Zerstreuung.“ Jeder Mensch ist ein neuer Mensch, auch im Kreise der Seinen notwendig zugleich „fremd und daheim“. Diese Tragik der individuellen Isoliertheit

tritt episodisch schon in einem auffallend oft verwendeten Zuge von gewiß subjektivem Ursprung hervor: auch der Geliebten mißtraut der Mann und weist ihr ehrliches Verstehenwollen schroff ab, um sich seiner Lieblosigkeit gleich darauf bewußt zu werden. Zweimal tritt so im „Friedensfest“ Wilhelm der Geliebten entgegen: „Laß mich zufrieden, das verstehst du nicht! [Über sich selbst erschrocken, verändert:] „Ach du! Du mußt mir's nicht übelnehmen.“ (Ges. Ausg. S. 89 und analog S. 99.) Ebenso wendet sich am Schluß des ersten und wieder des zweiten Akts Johannes Vockerath an Käthe mit einer Abbitte seiner Schroffheit („Ich bin roh und schlecht manchmal“). Es ist ein Unrecht, das nicht mit bösem Willen geschieht, sondern durch den Zwang des innerlichen Verhältnisses der Individuen. Das tritt am stärksten in der „Versunkenen Glocke“ hervor; Heinrich zu Magda:

„Ich tat Dir manches Schlimme
Mit Wort und Werk; vergib mir, Magda,
Ich wollt es nicht, doch mußt ich's immer wieder.“

Es ist auch nicht die Schuld der Magda, denn auch in seinem Verhältnis zu Rautendelein tritt dieser Zug hervor:

„Ich weiß, ich tat Dir weh,
. . . . . Deiner Augen Schimmer, Tau im Licht,
Verrät mir Schmerz, den ich Dir zugefügt.
Es war mein Mund, nicht ich, der weh Dir tat.“

Tragik der Isoliertheit. Die gleiche psychische Konstellation ist es, die uns unfähig macht, denen, die wir lieben, in der Not ihrer Seele recht zu helfen. Das Mitleid kämpft vergebens gegen die Schranken, die sich zwischen Mensch und Mensch aufrichten. Das ist die Grundlage des Leidens in dem Verhältnis zwischen Ida und Wilhelm Scholz („Friedensfest“), zwischen dem Glockengießer und Magda („Könnt' ich sie trocknen, diese Thränen, wie gerne wollt' ich's tun! Doch kann ich's nicht!“) und in höchster Steigerung in dem Ringen der Ottegebe um die Seele des armen Heinrich: hier aber gelingt das Wunder, daß hingebende Liebe die engen „Kerkerwände“ der Individualität durchschlägt; in dem „ersten Strahl der Gnade“ vergeht die Ichsucht, die es dem Ritter verwehrte, sich dem Opferwillen der Ottegebe anzuvertrauen.

Auf gleicher Basis entsteht ein Tragisches des sittlichen Konflikts, wenn die Verschiedenartigkeit der Individuen im Gegen-

satz der Lebensanschauungen aufeinanderstößt. Jede solcher Anschauungsweisen ist für sich berechtigt und gut, aber wo ein Mensch zwischen zwei fremdartige Lebenskreise gestellt ist, scheitert er an der Unvereinbarkeit beider Ansprüche. Das ist der Konflikt der „Einsamen Menschen". Die Berechtigung der elterlichen Moral so gut wie der modernen Anschauung und damit die Unlösbarkeit des Leidens, das sich aus dem gegenseitigen Mißverstehen ergibt, ist deutlich betont:

Johannes: „Habe ich dann nicht recht?"

Anna: „Ja, und nein. Sie werten anders, wie ihre Eltern werten. Ihre Eltern werten anders, wie Frau Käthe wertet. Darüber läßt sich gar nichts sagen, meiner Ansicht nach."

Johannes: „Aber das ist eben furchtbar, — furchtbar für uns."

Anna: „Für die andern nicht minder."

Ebenso erscheint im „Michael Kramer" das Mißverstehn zwischen Vater und Sohn als ein Tragisches der Existenz, nicht der Schuld. Je näher Hauptmann seit den „Einsamen Menschen" dem eignen Erleben rückt, um so mehr verdichtet sich das Problem der Fremdheit aller gegen alle zu dem spezifischen Gefühl für die Einsamkeit des Künstlers. Wer Zukunftswerte schafft, zu neuen Zielen ein Wegsucher ist, der kann von der Gegenwart nicht anders als ungerecht beurteilt werden, und sein reinstes Wollen verkehrt sich für sie in Frevel. Diese Tragik ist in der Gestalt Florian Geyer vorgedeutet, im Glockengießer Heinrich rein verkörpert. Es gibt nur einen Ausweg aus all der Tragik, die sich notwendig aus sozialem Zusammenleben ergibt: man muß als letzten Wert nicht die Forderungen der Gemeinschaft, sondern die des Individuums in seiner Einzigkeit anerkennen, und man muß den Mut haben, sich offen zur Einsamkeit zu bekennen. Diesen Mut hat der Johannes der „Einsamen Menschen" noch nicht. Michael Kramer sehen wir auf diesem Wege schreiten: „Das Eigne, das Echte, Tiefe und Kräftige, das wird nur in Einsiedeleien geboren. Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler." So löst sich in „Und Pippa tanzt" der alte Wann von aller sozialen Bindung, nach dem Wort Leonardo da Vincis lebend: „Se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo." Der Weg in solche Einsamkeit bedeutet aber zugleich den Verzicht auf die Liebe und alles Glück, was aus dem Gleichgefühl mit den Mitmenschen entsteht: darin liegt die Tragik der letzten Selbstbefreiung Kaiser Karls.

Wer dem Leiden entgehen will, muß auf das Glück verzichten. In diesem Zirkel offenbart sich die immanente Tragik der menschlichen Existenz. Rettung davor gibt nur der „letzte Mut ins Freie“: für den Hauptmann der ersten Periode bedeutet das Selbstmord, für die späteren Werke den Weg zur Resignation der Einsamkeit. Ein dauerndes, auch der Möglichkeit leidvoller Konflikte entrücktes Glück aber wäre nur möglich in einem Zustand, der dem Dichter in optimistischem Kontrast als letztes Ziel menschlicher Entwicklung vorschwebt und den er vor allem in dem idealen Sehnsuchtsziel der „Versunkenen Glocke“ verkörpert: Menschensatzung und Naturgesetz werden wieder eins, der Glückswille des einzelnen braucht keine Schranken mehr, die Begriffe Recht und Unrecht, Schuld und Reue verlieren ihren Sinn. Diese Naturhaftigkeit des ganzen Seins, auch des Bewußtseins, symbolisiert sich in der Gestalt des Rautendelein, die von Sitte und Sünde frei ist. In ihr sucht Heinrich das Ideal einer neuen Naturreligion, die den Dualismus des menschlichen Wesens überwindet. Aber er scheitert an dem Fluch des Talmenschen, für den zuletzt „Schuld doch Schuld bleibt“. Ein Stück von diesem Naturwesen des Rautendelein lebt wieder in Elga und in Gersuind, die auch unschuldig freveln, weil sie frei vom Gesetz sind. Aber immer bleibt das Problem unlösbar, vergebens ringt der Mann um die Seele dieser Frauenwesen, die selbst dem unsühnbaren Widerspruch von Natur und Satzung zum Opfer fallen. So wird es durch den Kontrast mit einem unerreichbaren Idealzustand doppelt deutlich, daß das Leiden mit dem Wesen des Menschen und der Struktur des sozialen Lebens unlöslich verbunden ist, daß es notwendig aus den Voraussetzungen erwächst, die überhaupt die Existenz des Individuums und der Gesellschaft bedingen. Die bestimmte Situation des Dramas, die einzelne Handlung des Helden ist gleichsam nur die Gelegenheitsursache, um eine latente Tragik zur Entfaltung zu bringen.

* * *

Damit ist der Kreis der Bedingungen, aus denen Hauptmann tragisches Leiden sich entwickeln läßt, durchmessen. Die weitere Frage: Wie verhält sich das Individuum in solchem Leiden? — ist durch die ganze Auffassung des Ursprungs der Tragik so

sehr mitbedingt, daß die Antwort darauf sich als Konsequenz der vorigen Erörterungen ergibt.

Das Verhalten des leidenden Individuums. Das innere oder äußere Schicksal, aus dem beides Leiden erwächst, erwies sich wesentlich als ein zuständliches. Das Leiden existiert, latent oder in bewußter Steigerung, weil und solange das Individuum in den gegebenen Verhältnissen (physischer wie psychisch-sozialer Natur) lebt. Die eigentliche dramatische Handlung kann darum nicht den Sinn haben, eine tragische Situation erst spontan zu schaffen, vielmehr ist das Ziel wesentlich ein negatives: sich loszureißen aus dem Zwang unerträglicher Verhältnisse. Die Aktion ist wesentlich Reaktion. In diesem Ankämpfen enthüllt sich die innere Disharmonie der Lage erst mit voller Schroffheit, das Gefühl tragischen Leidens steigert sich dadurch mehr und mehr zu der Erkenntnis, daß das Leiden unaufhebbar ist; an der Übermacht der Widerstände wird der Held der Vergeblichkeit seines Ringens inne, und erschöpft gibt er den Kampf auf. Ob der Tod — meist ein Selbstmord — dies Scheitern besiegelt, oder ob die Resignation in das Leiden das letzte Wort bildet, ist eigentlich gleichgültig.

Tragik des vergeblichen Versuchs. Das ist die für Hauptmann typische Tragik des vergeblichen Versuchs. Ganz rein ist das Schema in den ersten Dramen: Vor dem Drama liegt eine lange Zeit, in der der Held unter unerquicklichen Verhältnissen zu leiden hat. Ein äußeres Moment — der Eintritt eines Fremden in den geschlossenen Kreis der Familie und erwachende Liebe — läßt dem Helden das Elend seiner Lage erst ganz deutlich werden und weckt zugleich den hoffnungsfreudigen Willen, sich daraus zu befreien. Dadurch werden aber auch alle feindlichen Mächte rege, die den Helden in den Verhältnissen, an die er durch starke Bande gebunden ist, festhalten. Durch die mittleren Akte zieht sich der Kampf dieser gegensätzlichen Motive und Anschauungen, und dem leidenschaftlichen Wunsche leuchtet bald heller, bald matter die Hoffnung auf Befreiung. In der höchsten Steigerung einer Schlußkatastrophe triumphiert doch der Fluch der Verhältnisse, und in der Erkenntnis, daß alles Wollen vergeblich ist gegen eine unlösbare Tragik, bricht der Held zusammen.

Das ist das Schicksal der Helene in „Vor Sonnenaufgang".

Im „Friedensfest“ ist dies Ergebnis durch einen nicht ganz glaubwürdigen und kaum dauernden Sieg des um seine Rettung kämpfenden Helden aufgehoben. Besonders deutlich ist es in den „Einsamen Menschen“, wie durch das Eintreten der Anna Mahr alle latenten Gegensätze lebendig werden. Analog ist die Handlung der „Weber“, wenn auch der Moment des Ausbruchs der Unruhen nicht durch einen so konkreten Anlaß bestimmt ist. Das Schicksal des Florian Geyer ist der vergebliche Versuch, nicht sich selbst, sondern die armen Bauern von drückender Not zu befreien und ihnen ein glücklicheres Los zu schaffen. Verwandt ist auch das Schicksal des Arnold Kramer, der in der unerwiderten Liebe zu der Wirtstochter sich loszumachen sucht von dem Leid der Verkennung, die er zu Hause erfährt und in diesem Anlauf verzweifelnd die letzte Kraft verliert; (durch den Schlußakt wird allerdings das Schwergewicht der Handlung auf den Vater verschoben.) Eine Doppelung des Motivs bietet die „Versunkene Glocke“; das Drama beginnt mit einer Katastrophe, die den ersten Versuch des Helden, sich aus dem Druck enger Verhältnisse zu erheben, zuschanden macht: die Glocke, die den Meister Heinrich über die Talmenschen in die reinen Höhen selbstbewußter Künstlerschaft erheben sollte, ist zerschellt. Seine Verzweiflung läßt ihn den Tod ersehnen, da gibt ihm die Begegnung mit Rautendelein den Mut, von neuem den Kampf aufzunehmen — und wieder zieht ihn, nach mächtigem Emporsteigen zur Freiheit, im letzten, entscheidenden Konflikt der Fluch des Tals in die Tiefe.

Die Tragödien, in denen sich die Tragik erst als Konsequenz eines sittlichen Vergehens entwickelt, haben natürlich einen andern Aufbau. Aber auch hier bleibt die eigentümliche Passivität des Helden. Der Fuhrmann Henschel wie Rose Bernd verbrauchen alle ihre Energie, um sich der Tragik, die sie von außen bedroht, zu erwehren. In verzweifeltem Kampfe suchen sie ihr Recht auf ein bischen Glück gegen die Angriffe der Gegenmächte zu behaupten, bis sie schließlich erliegen, dem gehetzten Wilde gleich, das, von Verfolgern rings umstellt, keinen Ausweg mehr sieht.

Überall hat die Steigerung der Tragik bis zur Schlußkatastrophe nicht die Wirkung, daß die vernichtenden Momente mit äußerem Zwang den Helden in den Untergang trieben, sondern das persönliche Gefühl des Helden für das Leid steigert sich zu der Erkenntnis von der Unentrinnbarkeit der Tragik.

Daher das willige Sterben aller Hauptmannschen Helden: das Leben hat für sie den Wert verloren, seit der Kampf um das allein lebenswerte Ziel gescheitert ist. Typisch ist, was die alte Wittichen von dem Glockengießer sagt:

„Da laß ihn sterben, denn es tut ihm gut:
Sieh, wie den 's Leben quält!"

Pessimismus. So ist der Weisheit letzter Schluß die durchaus pessimistische Einsicht in die immanente Tragik der Welt (wodurch natürlich nicht jedes Glück ausgeschlossen ist). „Glück ist ein Haus, darin einer zu Gast sein darf ein Stund oder zwei" heißt es im „Florian Geyer". Den tiefsten Ausdruck findet diese Weltauffassung in der Stimmung des „Armen Heinrich", wie er, unter dem Fluch des Aussatzes, das Dasein verwünscht („Das Leben ist zerbrechliches Geräte" usf., Ges. Ausg. S. 253; auch S. 225, 297).

Das höchste Gebot der Moral heißt darum: Ergebung ins Schicksal, Resignation. Das fordert schon Anna Mahr in den „Einsamen Menschen". Diesen tieferen Sinn hat die Mahnung der Diakonissin an das kranke Hannele: „Man soll nicht klagen. Still geduldig muß man sein." An der Leiche seines Sohnes zwingt sich Michael Kramer zu der Ergebung in einen höheren Willen, die nach Pater Benedikts Wort („Armer Heinrich") der gemeinsame Sinn von Weltweisheit und Religion ist. „Es ist gut, wie es daliegt. Es ist gut!" wiederholt er sich. Michalines Wort: „Sich abfinden ist Menschenlos" könnte das Motto für die Weber so gut wie für Kaiser Karl sein. Am echtesten ist diese Stimmung in der „Rose Bernd" ausgedrückt: „Da heißt's dulden! dulden! geduldig sein!" mahnt Frau Flamm. Ohne Bitterkeit sagt August Keil: „Ich bin ebens bestimmt zum Unglück!", und den letzten Trost des gläubigen Gemüts spricht Rose selbst aus: „Auf Erden ist halt bloß Jammer und Not, und wir müssen halt auf den Himmel warten!"

Tragik der Unkraft. Das ist die Moral der Mühseligen und Beladenen, nichts von Schicksalstrotz und Kraftgefühl ist darin. Wenn es das notwendige Ergebnis der Handlung ist, daß der Held sich als zu schwach erweist im Kampf mit den Gegengewalten, die ihn zum Leid verurteilen, — so ist es eigentlich gleichgültig, wie groß die Kraft ist, die er einsetzt. Da der Held am Schluß zu schwach sein muß, darf die Charakteristik von vornherein

auf eine gewisse ethische Schwachheit angelegt sein. Man kann bei Hauptmann, wie bei dem geistesverwandten Grillparzer, von einer „Tragik der Unkraft“ (Volkelt) sprechen. Der Hebbelsche Typus des Tragischen, bei dem das Leid aus der Überkraft eines individuellen Willens erwächst, ist unserm Dichter überhaupt fremd. Seine Helden sind nicht nur, wie Hamlet nach Gocthes Auffassung, zu schwach für die besondere Last, die das Schicksal auf sie legt, sondern oft schon für die Durchschnittsforderungen des Daseins. Sie sind „dem Leben nun einmal nicht gewachsen“ (das schreibt Arnold Kramer von sich selbst). Solche Menschen sind nicht vorbildlich, aber sie sind; das ist die poetische Legitimation auch für den Schwächling Johannes Vockerath. Dieser Mangel an Spannkraft und sittlicher Energie erscheint wesentlich als Schicksal, nicht als Schuld; es hieße diese Menschen zu hoch bewerten, wollte man sie dafür verurteilen — im Sinne des Hegelschen Wortes: „Es ist die Ehre großer Naturen, schuldig zu werden.“

Darum bewährt sich eigentlich nur im „Armen Heinrich“ und im „Michael Kramer“ die Wahrheit des Wortes: „Was uns nicht niederwirft, das macht uns stärker.“ Zumal für die älteren Dramen gilt durchaus das andere Motiv der „Einsamen Menschen“: „Die Konflikte bringen die Menschen um ihre Kraft.“ Die dramatischen Vorgänge haben oft eine gefährliche Verwandtschaft mit den Märchen, von denen Anna Mahr spricht:

„Wissen Sie, wie die schönsten Märchen gewöhnlich schließen? Da zog ich mir einen gläsernen Pantoffel an — und da stieß ich an einen Stein und da machte er ‚kling‘ — und da sprang er entzwei.“ Typisch ist die Schlaffheit, in der der Glockengießer endigt:

„Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heim verlangt, und hilflos ganz und gar.“

Das ist das eigentlich Niederdrückende dieser Form des Tragischen, — nicht daß der Held sterben, sondern daß er den Glauben an sich und seine Ideale überleben muß. Man vergleiche nur den aller Illusionen entkleideten Ausgang Florian Geyers mit dem äußerlich verwandten und doch fast triumphierenden Schluß des „Götz“.

Das Tragische und der ästhetische Genuß. Etwas von der Trostlosigkeit, mit der der Held von der Bühne des

Lebens abtritt, teilt sich auch dem Leser und Hörer mit. Man hat die Hauptmannsche Tragik als unkünstlerisch verworfen, weil in ihr die Momente der Erhebung, die sonst die Unlustwirkung des Tragischen ausgleichen, fast ganz fehlen. Es ist wahr, wir können uns des Kampfes nie rein freuen; denn der Held hat nichts von der Energie und der Größe, die auch im Untergang zur Bewunderung zwingt. Wir können auch nicht aus Tod und Zerstörung den Glauben an den künftigen Sieg der Ideen mitnehmen, um die der Held gekämpft hat. Nicht „die innere Macht des Guten" triumphiert, sondern die Unzulänglichkeit menschlicher Verhältnisse, die Schwäche und Beschränktheit der Individuen. Tragödien wie „Antigone", „Richard III.", „Wallenstein" vernichten wohl Menschen, aber nicht ideale Werte. Die Katastrophe der „Weber" oder des „Florian Geyer" dagegen entläßt uns mit dem Gefühl, als sei der Schauplatz der Seele, wo vorher die Zukunftshoffnung und der Glaube an sittliche Werte grünte, verwüstet und öde.

Man kann diese Tragik nicht gerecht würdigen, wenn man mit einer von den Klassikern abgezogenen Theorie an Hauptmann herantritt. Diese Tragödien sind da, und sie üben tragische Wirkungen, indem sie rühren und erschüttern. Wer möchte bestreiten, daß in der „Versunkenen Glocke", in der „Rose Bernd" tiefe und echte Poesie liegt? Darum muß die Ästhetik auch diese Tragik „verstehn, nicht richten". Es gibt gewiß nichts Erhabeneres als die kraftvolle Lehre mancher Tragödien:

„Wenn etwas ist, gewalt'ger als das Schicksal,
So ist's der Mut, der's unerschüttert trägt."

Aber denen, die in diesem viel zitierten Geibelschen Wort ein Universalrezept für den Tragiker erblicken, darf man doch die Frage entgegenhalten, wo denn dieser Mut im „Lear", im „Hamlet", im „Tasso", in Maria Magdalena" zu finden ist. Es hat immer ein Tragisches rührenden Charakters neben dem Pathos des erhabenen Leidens gegeben. Der Sinn des Tragischen erschließt sich überhaupt nicht dem flachen Optimismus, der den „Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen" in der Befreiung von den Unlustaffekten des Mitleids und der Furcht sieht. Wenn der Dichter menschliches Erleben gestaltet, auf daß wir es vertieft und doch reiner nachempfinden, so schildert der Tragiker menschliches L e i d e n, damit wir es, wenn auch in ästhe-

tisch verwandelter Form, miterleben, also mitleiden: das ist sein Beruf. Wer nicht die rechte Ehrfurcht vor den leidvollen Mächten des Daseins hat, der soll überhaupt den Tragödien aus dem Wege gehen. Nicht jedes Leiden ist mitleidwürdig, aber ist denn jedes Leiden aus Schwäche des Mitleids unwürdig? Da uns Hauptmann jene Tragik der Unkraft, die in hoffnungsloser Gebrochenheit endet, noch dichterisch nahe zu bringen vermag, so muß es außer der Erhebung, die wir aus dem Anblick menschlicher Kraft und dem Glauben an die Zukunftsmacht des Guten gewinnen, im Leiden selbst ein Moment ästhetischen Genusses geben, das hier reiner und ausschließlicher zutage tritt als sonst. Wir wollen das Problem klären, indem wir ganz allgemein fragen: worauf beruht die Möglichkeit des ästhetischen Genusses gegenüber den verschiedenen Arten der Tragik bei Hauptmann?[1])

Wert des Leidens. Seit Hauptmann auf der Höhe jungen Ruhmes um 1895 zum erstenmal als Mensch und Künstler sein Innerstes vom Leiden getroffen fühlte, sammelte er sich zu ernster Prüfung, um sich mit dem Problem der Tragik von Grund aus auseinanderzusetzen und seine Lebensanschauung unter voller Anerkennung des Leides neu aufzubauen. Der Ausdruck dieses jahrelangen Ringens und der endlichen Versöhnung mit dem Leiden der Welt sind die Dramen „Michael Kramer“ (1900) und „Der arme Heinrich“ (1902). Symbolisch ist der Weg, den Herr Heinrich geht: durch alle Untiefen der Verzweiflung und des Lebenshasses, in denen der Mensch gegen das Schicksal rebelliert, zu dem die Tragik überwindenden Glauben an das Leben trotz des Leides oder vielmehr gerade um des Leidens willen: denn alles Leid ist gut, weil es den Menschen tiefer und stärker macht. Diese Erkenntnis spricht aus jedem Verse der Schlußszene, am deutlichsten aus der Stelle:

„— Doch wir sind nicht feig: wir sind
Männer und Wissende allezeit. — Es ist
Ein stolzes Ding, die Lust verstehn und Herr
Der Freude sein. Des Abgrunds Tiefen ruhn
Unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten,
Da ist ein Taucher dort hinabgetaucht,
Und heil zurückgekehrt zur Oberfläche,
So ist sein Lachen, wenn er wieder lacht,
Lasten von Golde wert.“

[1]) Es soll also, im Hinblick auf unsern Dichter, eine Psychologie

Dasselbe Gleichnis klingt in Bachmanns Wort im „Michael Kramer“ an: Wem das Leben im tiefsten Ernst sich erschließt, in Schicksalsmomenten mit der Zeit, ... der, wenn er das Schwerste überlebt ..., dessen Schiff wird ruhiger, stetiger segeln mit seinen Toten, tief unten im Raum.“

Und selbst der letzten Tragik des Todes gegenüber bewährt sich diese sittliche Kraft des Leidens. Das ist die große Lehre, die Michael Kramer an der Leiche seines Sohnes erfährt. Im Leben hat Mißverstehen und verletzende Fremdheit das Verhältnis der beiden unerträglich gemacht, nun läutert der Schmerz den Vater zu einem gerechten Verstehen, das auch mit den Schwächen versöhnt: „Zwischen dem da und uns ist Friede geworden!“ Darum preist er die Güte des Todes:

„Wenn erst das Große ins Leben tritt, dann ist alles Kleine wie weggefegt. Das Kleine trennt, das Große eint ... der Tod ist immer das Große, hören Sie: der Tod und die Liebe ... der Tod weist ins Erhabene hinaus. Sehn Sie, da wird man niedergebeugt. Doch was sich herbeiläßt, uns niederzubeugen, ist herrlich und ungeheuer zugleich. Das fühlen wir dann, das sehen wir fast, und da wird man aus Leiden groß.“

Das ist der innere Ertrag der zweiten Periode Hauptmanns; eine Ethik, die die Aufhebung des Tragischen in die eigene Brust verlegt. Sie kommt naturgemäß nicht in Tragödien mit vernichtendem Ausgang zum Ausdruck (das ist der Typus der ersten Epoche), sondern in Dramen, die den tragischen Charakter zuletzt überwinden. Damit ist aber die Ästhetik der konsequenten Tragik nicht zu erfassen. Für den reinen Pessimismus E. von Hartmanns, der den Sinn des Tragischen darin findet, daß ein Konflikt, der auf dieser Welt überhaupt unlösbar ist, transzendent, d. h. durch den Tod gelöst wird, erscheinen alle diese Momente der Erhebung und Versöhnung überhaupt nur als „außertragisches Komplement“. Aber wenn man auch den Schluß des „Tasso“, der „Rose Bernd“ als reine Tragik empfindet, der Typus des „Armen Heinrich“ stellt auf alle Fälle nur ein „Tragisches der abbiegenden Art“ (Volkelt) dar.

---

der Tragödie nicht nach ihrer künstlerischen Form, sondern nur nach ihrem tragischen Gehalt versucht werden. Nur die spezifischen Wirkungen der Darstellung des Leidens kommen in Betracht, nicht die Illusionswirkungen, die jedes Kunstwerk ausübt!

Doch sehen wir von aller Theorie ab: es geht überhaupt nicht an, ein Drama nach Grundsätzen zu beurteilen, die nicht unmittelbar poetisch lebendig sind. Wenn wir das verzweifelnde trostlose Ende des „Florian Geyer", der „Einsamen Menschen" nacherleben, nützt uns der Glaube an die versöhnende Kraft des Leides gar nichts. Für die Tragödie des Arnold Kramer, der als Schwächling zugrunde geht, ist die Wandlung des Vaters, der im Leide groß wird, gleichgültig[1]). So tut es auch der schneidenden Tragik der „Rose Bernd"-Katastrophe keinen Eintrag, daß hinter dem Drama noch die Möglichkeit eines versöhnenden Raskolnikow-Schlusses liegt.

Dennoch hat das Versöhnende, was in der Anschauung Michael Kramers vom Tragischen liegt, eine mittelbare Bedeutung auch den Tragödien der Unkraft gegenüber: nicht für den scheiternden Helden, sondern für uns, die wir aus der tragischen Erschütterung, in die uns die Katastrophe versetzt, den Weg zurück ins Leben finden. Soweit wir uns in die dramatische Handlung einfühlen, gehen wir in dem Helden mit unter, verlieren mit ihm den Glauben an das Leben und den Sieg der umstrittenen Werte. Aber zugleich bleiben wir doch die Menschen der realen Welt, die all dies nur als Schauspiel erlebten, und wenn das Gefühl innerer Vernichtung, mit dem wir das Theater verlassen, abgeklungen ist, kehrt uns die Freude am Leben zurück. Was bleibt, das ist die vertiefende Erinnerung an erlebtes Leid — erlebt in der eigenartigen Abschwächung und Läuterung, die die poetische Einfühlung bezeichnet. Denn das Mitleid, das wir mit den Gestalten der Dichtung empfinden, bedeutet für uns selbst Leid, zählt im Haushalt unserer Seele, wenn auch nicht in den äußeren Wirkungen, wie erlebte Tragik. Und dieses Leiden, ganz abgesehen von dem Lustelement, das uns aus jeder ästhetischen Einfühlung auch in unlustvolle Vorgänge erwächst — an diesem Leiden bewährt sich die ethische Macht, um derentwillen Michael Kramer seinen tiefsten Schmerz segnet; es läutert und vertieft uns, macht uns eindrucksfähiger und besser zum

[1]) Das ist der Konstruktionsfehler dieses Dramas: an die Arnold-Tragödie, die ganz dem älteren Typus angehört (Tragik der Familie, der Unkraft) ist als Schlußakt ein Epilog gehängt, der in der Gestalt des Vaters die neue Ethik des „Armen Heinrich" verkörpert.

Leben, indem es uns alles Wertvolle in Freude und Arbeit ernster nehmen läßt.

So stehen wir der Tragödie der Helene Krause der Weber gegenüber, wie Michael Kramer zu dem tragischen Ende seines Sohnes steht. Was den dramatischen Bruch dieses Stückes ausmacht, daß der Held in und doch jenseits der Handlung steht, das ist für die ästhetische Einsicht doppelt aufschlußreich: durch die Bitternis einer quälenden, schleichenden Tragik müssen wir hindurch, durch die Spannungen und Verzweiflungen eines vernichtenden Konflikts; auch wir können mit dem armen Heinrich sprechen:

„Was unten gärt
An Ängsten, giftgen Krämpfen, blutigem Schaum:
Ich kenn's. — Ich sah!"

Aber dann bewährt der große Versöhner Tod seine Macht, die selbst einen Johannes Vockerath, einen Vater Hilse adelt. Denn wenn es auch kleine, unheroische Naturen sind, die untergehen, — „der Tod ist immer das Große". Darum erfahren auch wir's in dem Leide ästhetischen Scheinlebens: „Wenn erst das Große ins Leben tritt, dann ist alles Kleine wie weggefegt." Ist das nicht der Grund aller Sehnsucht, die uns aus dem verwirrenden Alltagsleben zur Kunst führt: jene Stimmung der Seele zu gewinnen, in der die Affekte rein und tief ausklingen und die echten Lebenswerte ihre volle Bedeutsamkeit entfalten? Das ist es, was die Tragödie zur Krone der Dichtung macht, während die Freude am schönen Schein ihr mit jeder Kunst gemeinsam ist. Und wenn wir dieses tiefste Erleben unseres Selbst, dies innerlichste Erfassen des Sinnes des Lebens in der Tragödie nur durch Leiden erkaufen können, so ist es nicht zu teuer erkauft. Oder man müßte mit dem Leben rechten, daß es gerade das Leiden zum Priester und Schlüsselbewahrer des Allerheiligsten bestellt hat. So erscheint das Wort Michael Kramers, das wir mit Bezug auf den Dichter Hauptmann an die Schwelle dieser Erörterungen gestellt hatten, auch als Symbol für diese Seite unseres ästhetischen Verhaltens zur Tragödie: wir erleben mit geheimnisvoll beglückendem Schauer, wie das Leid, im Alltagsleben ein totes Wort, Macht in unserer Seele gewinnt.

Optimistischer Zug im Tragischen. Diese ganze Wertung des Tragischen beruht auf einer pessimistischen Grund-

lage, wenn anders man eine Weltauffassung pessimistisch nennen kann, die das Leiden als eine unaufhebbare, letzte Tatsache im Dasein, zugleich aber auch als positiven Selbstwert anerkannt. Aber es ist in Hauptmann auch zugleich eine tiefe und unbezwinglich hoffende Sehnsucht nach dem Glück, die der unerschrockenen Hingabe an das harte Leiden der Wirklichkeit die Wage hält und die Grundrichtung seiner lyrischen Natur vielleicht stärker bestimmt als der Realismus. Das tritt in den scheinbar krassen Anfängen seiner Laufbahn fast am deutlichsten hervor. Neben der nüchternen Wirklichkeitsschilderung der Novelle „Bahnwärter Thiel" stehen die Phantasien des „Apostels". Wenn auch ein psychopathologisches Interesse an dem religiösen Schwärmer den Dichter hier fesselt, so geht doch auch etwas persönlicher Enthusiasmus ein in den glänzenden Zukunftstraum von dem großen Weltenfeiertage, in den das Kleinodwort „Weltfriede" ertönt. Es ist ein Vorklang auf das unerreichte Sehnsuchtsziel des Glockengießers. Auch der Dichter selbst mag von dem Glauben an einen fernen Idealzustand nicht lassen, der alle Menschen „durch ein Tor mit der Aufschrift ‚Natur'" zu einem lichten Glücke führt. Diese romantisierte Lebensanschauung, die sich in den Gestalten Rautendeleins und Pippas symbolisch verkörpert, ist ein Kapitel für sich. Uns geht hier nur die Bedeutung an, die dieser aus der Sehnsucht geborene Optimismus für die Ästhetik des Tragischen hat.

Es liegt stets ein mittelbarer Wert tragischen Leidens darin, daß der Held gerade im Untergang die innere Macht des Guten bewährt, daß er glauben darf, nicht umsonst für sein gutes Ziel gekämpft zu haben. In dem Kampf um die höchsten Werte enthüllt sich erst die ganze Energie und Güte der Menschennatur, und so nehmen wir etwa aus der Tragödie der Antigone den neu gestärkten Glauben an den endlichen Triumph des Ethischen mit, der uns freudig zu eignem sittlichen Handeln macht.

Dieses lustbetonte ästhetische Moment hat in den Hauptmannschen Tragödien trost- und kraftlosen Scheiterns ein eigentümliches Korrelat. Auch hier kontrastiert mit dem Leid der Gegenwart die Vorstellung möglichen Glücks. Aber nicht der Glaube an die Realisierbarkeit dieses Ziels beglückt, sondern einfach die tatlose Sehnsucht nach einer bessern erträumten Welt. Das Idealbild ist nicht ein Imperativ, sondern eine ins Unbestimmte weisende Frage. Die

Fähigkeit zur Sehnsucht selbst ist das beste Glück des Menschen, und darin liegt der Segen des Tragischen, daß unter dem äußeren Druck sich die Seele erst zu jener Traumwelt aufzuschwingen vermag: „Denn das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht", dieses Wort aus dem lyrischen Jugendwerk „Das bunte Buch" ist bezeichnend für sein ganzes Schaffen.

Weltweh und Himmelssehnsucht. Wie dieser Gedanke dramatische Bedeutung gewinnen kann, fällt am deutlichsten bei „Hanneles Himmelfahrt" in die Augen. Wie sollte sich dieses arme, kraftlose Kind über das Elend eines bedrückten Daseins erheben können, wenn nicht durch die Kraft der Illusion? Im Handeln und im Widerstand gegen das Schicksal ihren Wert zu entfalten, bleibt der Schwäche versagt. Aber aus den Bildern ihrer Fieberträume wird uns die innige Zärtlichkeit und unberührte Güte dieser Kindesseele offenbar. Der realistische Rahmen hat ganz das Niederdrückende des für Hauptmann charakteristischen „Tragischen der Verhältnisse"; aber wir vergessen das fast über der holden Traumwelt. Ob der Dichter an dies Jenseits der Frommen glaubt, ist gleichgültig; ihm liegt jene Metaphysik, welche die Aufhebung der dem Dasein immanenten Tragik ins Transzendente verlegt, völlig fern. Die Befreiung vom Leiden ist ja nur eine vorübergehende, trügerische, aber dafür ist sie jedem Menschen gegeben, und die Lustgefühle, die wir im Traum vom Glück erleben, sind doch ein wirklicher Besitz der Seele, den keine Enttäuschung zu rauben vermag. So ist dieser Optimismus ganz der Tragik der Unkraft gemäß.

Daher begreift sich die hohe Wertung des Traumes bei Hauptmann. Es ist nicht Imitation, sondern entspringt einem tiefen Bedürfnis, wenn er sich in „Schluck und Jau" mit dem alten Problem „Das Leben ein Traum" auseinandersetzt und es eigenartig variiert. Was die Mächte der Sehnsucht und des Traums für die Psyche des Dichters bedeuten, findet seinen reinsten Ausdruck in dem schönen Fragment „Das Hirtenlied". Gerade das Miterleben des dumpfen Leides der Großstadt beschwingt dem Künstler die Sehnsucht: ein Engel zeigt ihm die Bilder einer schöneren Welt:

„Ich aber führe dich ins Land der Träume,
Des bunten Volkes, deren Mutterschoß
Allein uns geben kann, wonach wir schmachten."

Der Künstler: „Mit Träumen war ich schon beschenkt genug . .
. . Gib mir jenes Sein, das keines Traums bedarf!"
Der Engel: „Tor, der du bist!
Das Sein, das keines Traums bedarf, heißt Tod!"

Hier tritt deutlich zutage, wie das freudige Anerkennen der Kraft eines auch nur erträumten, ersehnten Glücks: für eine Zeit frei zu werden von dem Druck des Schicksals — bedingt ist durch den Pessimismus jenes andern Gedankens, daß der Mensch zu schwach ist, um des Schicksals Herr zu werden. So heißt es im „Michael Kramer": „Die Kraft zur Illusion, das ist der beste Besitz in der Welt", — das Tier hat keine Sehnsucht.

Da das Idealbild des leidfreien Zustandes doch unerreichbar ist, so kommt es auch nicht darauf an, das Ziel der Sehnsucht in realer Bestimmtheit zu erfassen: es ist immer ein Streben ins Unbestimmte, Ahnungsvolle, in dem sich diese beste Kraft des Gemüts auswirkt.

„Deine Seele,
So sehr sie schmachtet nach den Himmelssüßen,
So brünstig sie verlangt, kennt sie doch nicht!"

heißt es im „Hirtenlied". Es ist die echt deutsche Sehnsucht Michel Hellriegels in „Pippa": „Immer wandern, und an das Ziel nicht denken!" Sie symbolisiert sich in dem Schiffchen, das der alte Wann dem blinden Michel auf den Weg mitgibt, jenem Märchenschifflein, „mit dem schon die ersten Pfahlbauern in die Lagune hinausfuhren".

Und weil das Weltweh die Wurzel dieser Himmelssehnsucht ist, so liegt auch in der drückendsten Tragik ein Moment des Trostes und einer leisen Freudigkeit, die dem Resignierten zum Glück genügt. Ganz trostlos und für unsern Glauben an das Gute vernichtend wäre es, wenn ein edel veranlagtes Menschenkind wie Helene Krause in dem Schmutz einer verderbten Umgebung widerstandslos unterginge und alles Schöne in ihrer Seele einfach verfaulte. So aber weckt die Liebe zu Loth in ihr die Sehnsucht nach einem reinern Leben, und wenn sie auch durch eben diese Liebe untergeht, so nimmt sie doch in dem kurzen Traum seliger Hoffnung alle Glücksmöglichkeiten ihrer Seele voraus. Ganz erbarmungslos wäre das Schicksal, wenn es die Weber durch Hunger und Not zu stumpfer Vertierung herabdrückte. Doch die Fähigkeit zur Sehnsucht, die den Adel ihres Menschen-

tums verbürgt, gibt ihnen in dem vergeblichen Aufruhr doch eine Ahnung des Glücks; für kurze Zeit fällt ein Sonnenstrahl auch in die dunkelste Kammer. Das ist auch das Glück in der Künstlertragödie des Glockengießers[1]): in dem Ringen um das höchste Meisterwerk scheitert er, aber er hat doch den beseligenden Rausch des Schaffens, in dem unser sterblich Teil seines höchsten Wertes inne wird, erfahren dürfen.

Es ist im Grunde gleichgültig, worauf sich das Sehnen richtet: Anlage und Verhältnisse bestimmen es, ob wir um das tägliche Brot oder um unsere sittliche Würde oder um den höchsten Preis der Künstlerschaft kämpfen; die Kraft der Sehnsucht, die uns über die Enge der Gegenwart hinausträgt, bestimmt unsern tiefsten Menschenwert — das ist der Sozialismus des Dichters. Und die Tragik vermag diese Kraft gerade in den vernichtenden Konflikten am reinsten zu entfalten:

„Die Ringenden sind die Lebendigen, und
die in der Irre rastlos streben, sind
auf gutem Weg." („Der arme Heinrich.")

Für dieses Sehnen nach dem Höheren, ewig Unerreichbaren hat G. Hauptmann ein schönes Symbol: den Klang der Glocken, der uns ruft und mit seligem Verlangen füllt. Dem jungen Könige in dem Fragment „Helios" haben vom Grunde des Meeres herauf die Glocken geläutet, „und wer diese Glocken einmal gehört, der muß sie hören und wieder hören und vergeht in Sehnsucht nach der Tiefe". (Vgl. „Versunkene Glocke", auch „Hirtenlied" S. 323, „Armer Heinrich" S. 336 Ges. Ausg.) So verkündet auch die letzte Weisheit des „Michael Kramer":

„Die Glocke ist mehr als die Kirche! Der Ruf zum Tische ist mehr als das Brot!"

Dass dieser Ruf zu einem ersehnten Höheren um so lauter erklingt, je tiefer wir leiden, dadurch steigert sich die Möglichkeit ästhetischen Genusses im Tragischen. Der Anblick des Leidens hat etwas Beglückendes, insofern er uns die beste Kraft der Menschenseele enthüllt: die Kraft zur Illusion. So wird das Wort des alten Hornig, das im Mittelpunkt der „Weber" steht, zum Symbol für den Sinn des Menschentums überhaupt:

„Ein jeder Mensch hat halt eine Sehnsucht."

[1]) Von der darin eingeschmolzenen Familientragödie, die den Helden zwischen zwei Frauen schuldig werden läßt, ist nicht die Rede.

Aus der deterministischen, gefühlsmäßigen Weltanschauung Hauptmanns in die Sprache Schillers übersetzt, heißt das nichts anders als: „In jedem Menschen lebt ein unzerstörbarer Glaube an das ethische Ideal.“ Daß auch in der tiefsten Bedrückung diese Kraft des Emporstrebens nicht versiegt, gibt uns selbst Mut zum Hoffen und eine Ahnung, als müßte diese Sehnsucht doch auf eine ferne Wirklichkeit hinweisen. Den Helden der Tragödie sehen wir an diesem Glauben scheitern, aber für die ganze Menschheit scheint in diesem Richtungsziel doch mehr als eine trügerische Illusion, vielmehr gerade der Sinn des Lebens zu liegen, — ein Analogon zu der moralischen Deutung des Tragischen, die in dem Untergang des Helden doch die „Idee“ siegen läßt. Die Erhebung, die wir aus dieser Empfindung — es ist natürlich nur ein konkretes Gefühlserlebnis, keine theoretisch formulierte Überzeugung — erfahren, bedingt demnach eigentlich nicht ein ästhetisches Genießen der Tragödie, sondern bei Gelegenheit der Tragödie, denn der tragische Schluß selbst hat mit diesem Optimismus nichts zu tun.

Einfühlung in das leidende Individuum der letzte Sinn des Tragischen. Damit sind zwei Faktoren aufgezeigt, die es bedingen, daß wir auch zu der Tragik jener deprimierenden Art, wie sie häufig bei Hauptmann auftritt, noch ein ästhetisches Verhältnis gewinnen: die Handlung löst Vorstellungen in uns aus, die uns mit einem reinen und in sich wertvollen Gefühl des Leidens erfüllen, und andere, in denen das Große und Erhebende des Lebens in uns wach wird. (Das Gewicht dieser beiden Momente ist in den einzelnen Dramen natürlich sehr verschieden verteilt, Hanneles Schicksal ist fast ganz in leiser Freude verklärt, in den „Webern“ überwiegen die Unlustmomente durchaus.) Indem die Tragik und das Glück des Daseins uns nahe tritt, erfahren wir eine Bereicherung und Vertiefung unseres Seelenlebens, wie sie uns das wirkliche Leben nur in Schicksalsmomenten zu geben vermag.

Aber das Gesagte bedarf einer Ergänzung. Beides, Leid und Lust, gewinnen wir doch nicht aus Reflexionen, sondern aus dem Nacherleben des Schicksals bestimmter Menschen. Die Tragödie lehrt niemals eine Weltanschauung (die Symbolik der „Pippa“ nähert sich zum Schaden des Dramas dieser Auffassung) sondern einzig in der Beziehung auf das handelnde und leidende Individuum entfaltet sich der Sinn des Tragischen[1]).

[1]) Das hat besonders Th. Lipps hervorgehoben, und zwar in der

Die beglückende Illusion einer lichten Zukunft wie der Sieg der tragischen Mächte haben ihre Bedeutung zuletzt als Erlebnisse des dargestellten Helden. Die Kraft der Sehnsucht ist vor allem dadurch wertvoll, weil sie uns die Seele des Menschen, in den wir uns einfühlen sollen, tiefer und inniger aufschließt. Das einfache Wissen um die Tatsache, daß die Weber in unzulänglichen Erwerbsverhältnissen leben, gibt uns noch kein seelisches Verhältnis zu dem einzelnen. Aber wenn wir nun erleben, wie in diesen jammervoll gedrückten Menschen eine rührende Sehnsucht nach dem Glück lebt, wenn wir die sittlichen Werte der Güte und Liebe sich auch in diesem trügerischen Ringen entfalten sehen, dann begreifen wir erst den Adel des Menschentums, der in ihrer Brust nicht anders als in unserer wohnt (auf noch tieferer Stufe wiederholt sich dies Erlebnis in Gorkis „Nachtasyl"). Durch die Kraft der Einfühlung werden aus Nummern Menschen — eine solche Erfahrung beglückt uns immer, im Leben wie in der Dichtung. Die innige Sehnsucht nach Reinheit, die in „Vor Sonnenaufgang" die Seele der Helene erfüllt, und die wir selbst als unser bestes Teil empfinden, hebt uns diese Gestalt aus ihrer widerlichen Umgebung heraus und macht sie uns lieb, so daß wir ihr Leid mitzufühlen vermögen. Man könnte das zuvor zitierte Wort der „Weber" umkehren: jeder, der noch Sehnsucht hat, ist ein Mensch, hat Teil an dem Persönlichkeitswerte und an dem Glücksanspruch, der uns und unseresgleichen adelt. Darum ist sein Leiden mitleidwürdig, und so greift der Hunger der Weber oder das Familienelend der Brüder Scholz wie eignes Leid in unsere Seele.

Ohne Leiden keine Sehnsucht, — aber auch ohne Sehnsucht kein Leiden. So macht erst diese beste Kraft der Seele den Menschen zur tragischen Persönlichkeit: der vertierte Säufer Krause leidet nicht. Er wie die ganze Sippe der Helene und in anderer Weise etwa der Fabrikant Dreißiger in den „Webern" stehen darum außerhalb unseres Mitleids. Aber daß gerade das reine Streben nach künstlerischer Vollendung, das uns den Glockengießer wertvoll macht, ihn zum Untergang führt, gibt unserem Mitleiden erst die tragische Schärfe.

„Ästhetik" weit klarer und prinzipieller als in seinem „Streit um die Tragödie".

So führt auch die Bedeutung der Sehnsucht bei Hauptmann zurück auf den letzten Sinn des Tragischen: im Leiden uns fremdes Seelenleben nahezubringen. Denn wenn auch die Mitfreude uns den Wert des Menschentums im Nächsten aufschließt, tiefer offenbaren sich im Leiden die Seelen. Darauf beruht das Heilig-Erhabene, das uns in unsern eignen leidvollen Erlebnissen anweht, darauf die Vormacht der Tragödie innerhalb der Dichtung. Wir wissen von Tausenden von Kindern der Armen, deren Not uns, wenn wir daran denken, leid tut; aber ihr Innenleben bleibt stumm für uns. Wenn uns nun der Dichter diese Geschöpfe in dem rührenden Leiden des armen Hannele menschlich nahebringt, so erfahren wir eine beglückende Bereicherung, wie wenn wir in einer kalten und fremden Umgebung plötzlich eine Seele zu eigen gewinnen. Indem wir mit den armen schlesischen Webern leiden lernen, wird uns der Wert des Menschlichen auch in den niedern Schichten seelischen Erlebens, bis zu denen sonst unsere Einfühlung nicht herabreicht, erst lebendig. Aus der erschütternden Katastrophe der „Rose Bernd“ nehmen wir doch einen Trost und bleibenden Gewinn mit: wir verstehen nun, wieviel tiefes Leiden, welcher Aufwand sittlicher Güte und Kraft in diesem Alltagsschicksal lebendig wird, wir empfinden die Größe jener unscheinbaren Tragik, wie sie in den Gestalten des alten Bernd, der Frau Flamm und des blassen Pietisten August Keil zum Vorschein kommt. Es bedeutet nicht nur eine Erschütterung unseres Mitleids, sondern auch ein tieferes Verstehen des Menschlichen, wenn wir am Schluß des Trauerspiels mit August Keil sprechen müssen: „Was muß die gelitten haben!“

Wenn Nietzsche recht hat: „Es bestimmt beinahe den Wert eines Menschen, wie tief er leiden kann“, — dann wirkt jede Dichtung, die uns in neuen Konflikten und in zuvor fremden Menschen leiden läßt, eine Steigerung der Lebenswerte. Soweit wir mit fremden Individuen zu leiden und zu fühlen vermögen, so weit sind sie für uns Persönlichkeiten — und das ist die Aufgabe aller Dichtung, unser Lebensgefühl durch die Einfühlung in fremde Ich-Erlebnisse zu vertiefen. Steigende seelische Kultur vollzieht sich immer in der Richtung, daß die psychisch-soziale Gemeinschaft des Mitfühlens sich auf immer größere Menschenkreise und immer vielfältigere Erlebnismöglichkeiten ausweitet. Für die Antike sind nur die heroischen Schicksale mitleidwürdig.

Shakespeare und unsere Klassiker finden das Tragische nur in den großen Leidenschaften und in gesteigerten Konflikten. Seitdem ist das Leiden des Alltags mit zum tragischen Problem geworden. Maeterlinck und Hoffmannsthal haben uns fühlsam gemacht für die innerliche, am äußeren Schicksal nicht kenntliche Tragik der feingestimmten Seele, Hauptmann hat jenes andere Alltagsleiden seelisch erlebbar gemacht, das aus der äußeren sozialen Existenz erwächst. Die Entwicklung geht so zugleich in die Tiefe und in die Breite. Es hat keinen Zweck, über den Vorzug des einen oder anderen zu streiten; das Leid ist ja so reich und so mannigfaltig in seinen Erscheinungsformen, viel reicher als die Freude und fast so reich als das Leben selbst: je vielseitiger wir zu leiden lernen, um so weiter erfassen wir das Leben und die Seelenhaftigkeit des Daseins. Hauptmanns Dramen bilden an ihrem Teile eine Epoche auf dem Wege zur Verinnerlichung der äußeren Welt, in der die Dichter ihre tiefste Mission erfüllen. Er hat unser Leben reicher gemacht, indem er uns in Menschen, die uns zuvor fremd waren, unsere Seele entdecken half und uns so in neuem Leiden fühlen lehrte. Dafür wird ihm die Nachwelt danken, besser als wir es vermögen.

Diskussion

(Durch Krankheit am Arbeiten verhindert, hatte der Referent am Tage der Sitzung, 2. Mai, nur in grofsen Zügen den Gedankengang dieser Untersuchung vortragen können. Die Ergebnisse der daran sich anschliefsenden Diskussion sind dann in der späteren Ausarbeitung mit Zustimmung des Vorsitzenden und der in der Sitzung anwesend Gewesenen in die vorliegende Arbeit mithineingearbeitet worden. Es war infolgedessen nur noch erforderlich, nachstehende, vom Vorsitzenden geltend gemachte grundsätzliche Abweichungen abzudrucken.)

Vorsitzender: Es ist im Referat versucht worden, eine Entwicklung der Idee des Tragischen bei Hauptmann nachzuweisen. Wenn ich mir aber Hauptmanns Idee des Tragischen zu veranschaulichen suche, empfinde ich sehr viel stärker die Persönlichkeit des Dichters als eines an sich arbeitenden, aus persönlichen Erlebnissen heraus zu einem bestimmten Weltbilde und zur Gestaltung desselben kommenden Menschen und suche ihn in den verschiedenen Phasen seines Lebens, so wie er sich widerspiegelt in seiner Dichtung, zu verstehen.

Da komme ich gleich zu der Grundauffassung von Hauptmanns Stellung zum Tragischen in Gegensatz zum Referenten. Das Referat ist davon ausgegangen: Die tragische Grundstimmung erwächst bei H. durch die Betrachtung fremden Leidens, und passiv steht der Dichter dem Elend gegenüber.

Mit Rücksicht auf die Mißdeutung, die die Weber erfahren haben, will ich gern zugeben, daß die Ansicht des Referenten für die Weber zutrifft, aber für die andern Dramen dieser Epoche, für „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", „Einsame Menschen" kann ich die Formel nicht anerkennen. In dem Hauptmann dieser Stücke steckt nicht nur der gestaltende Künstler, dessen dichterische Kraft sich am mitleidsvollen Anschauen des Elends entzündet, sondern zugleich der leidenschaftliche Doktrinär, der zwischen der gestaltenden Arbeit immer wieder das Wort verlangt. Also die Einstellung, daß Hauptmann nur fühlend den Dingen gegenübersteht, muß eingeschränkt werden, nicht so sehr für die Weber, als für die andern Dramen aus dieser Zeit. Ich habe mich seiner Zeit im Zusammenhang über das Weltanschauungsproblem bei H. geäußert[1]), und dabei auf das charakteristische Erwähnen der Novelle von den Künstlern in den „Einsamen Menschen" hingewiesen, wo von dem naiven und dem denkenden Künstler gesprochen wird; gerade in diesem Drama sieht man, wie diese beiden Naturen sich in H. vereinigen, und wie der naive kontrolliert wird durch den denkenden.

Überhaupt muß meiner Ansicht nach, wenn die Idee des Tragischen bei H. entwickelt und die einzelnen Züge aus den Dramen unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt gebracht werden sollen, eine scharfe Scheidung durchgeführt werden zwischen den Dramen, in denen ein bestimmtes Persönlichkeitsideal zu seinem Recht gelangt, und den übrigen, in denen Reflexionen über das Leben, Betrachtungen über das Schicksal in tragischer Entwicklung zur Gestaltung gelangen. In die erste Reihe gehören: Einsame Menschen, Versunkene Glocke, Der arme Heinrich, Kaiser Karls Geisel. Wenn man hier die Lebensanschauungen, die Pflichten analysieren will, die der Dichter für seine Helden aus der Situation, in die sie hineingestellt sind, ableitet, wird man sehen, wie in den Dramen die Entwicklung in durchaus aufsteigender Linie fortgeführt ist, mit starker Verstärkung nicht nur des sittlichen Bewußtseins, sondern auch der sittlichen Kraft, um zu höheren Idealen zu kommen.

Das Problem in all diesen Dramen ist die Befreiung des Menschen aus Dumpfheit, Enge zu gesunder kraftvoller Lebensbejahung. In den „Einsamen Menschen" geht der Held zugrunde, weil er daran verzweifelt, seine neue Weltanschauung in die Tat umzusetzen. In der Versunkenen Glocke hat der Held sich freigemacht und erliegt doch wiederum den Schatten der Vergangenheit. Der arme Heinrich hat seinen alten Gott verloren und sucht ihn, und was ihn am meisten peinigt ist, daß er

[1]) „Deutschland", Maiheft 1904.

durch die Krankheit den Glauben an die Güte anderer verloren hat. Nun kommt die Offenbarung reinster Güte durch das Opfer der Ottegebe, die ihm den neuen Glauben bringt, der nicht mehr Fessel und Zwang ist, sondern belebende Kraft. Und aus solcher Freiheit, solcher Tiefe menschlichen Verstehens und Verzeihens spricht und handelt man wie Kaiser Karl. Diese Dramen stehen mit ihrer Ethik und infolgedessen auch mit ihrer Idee des Tragischen auf ganz anderem Boden als die übrigen Dramen, die nebenhergehen, und beide Reihen müssen deshalb schärfer geschieden werden, als im Referat geschehen. Ich glaube das betonen zu müssen, weil die Auffassung, daß in der ersten Reihe die langsam erwachsene persönliche Lebensauffassung Hauptmanns enthalten ist, von Hauptmann selbst als richtig anerkannt worden ist.

Geschäftliche Mitteilungen

Sitzungen der ordentlichen Mitglieder

7. Sitzung am 31. Oktober: Otto Erich Hartleben.
8. Sitzung „ 5. Dezember: Wilhelm Schmidtbonn.

---

1. Sitzung 1909 am 9. Januar: Theodor Fontane.
2. Sitzung „ „ 6. Februar: Neuere Balladendichtung.
3. Sitzung „ „ 27. „ Hermann Hesse.

In den Monaten Dezember 1908 bis Februar 1909 findet ein Zyklus statt von vier Vorträgen, welche unser o. M., Dr. S. Simchowitz, Dramaturg der vereinigten Stadttheater und Dozent an der Handelsschule in Cöln, halten wird über:

Slawische Literatur.

Dienstag den 8. Dezember, 12. Januar, 26. Januar, 2. Februar, Abends präcise 8 Uhr im neuen Saal des akademischen Kunstmuseums.

Mitglieder zahlen 3 M., Nichtmitglieder 6 M.

Wir machen unsere Mitglieder auf die Vergünstigung aufmerksam, welche der Pan-Verlag in Berlin ihnen durch beiliegendes Schreiben gewährt.

Wir ersuchen diejenigen Mitglieder, auch die in Bonn wohnenden, welche ihren Mitgliedsbeitrag für das Jahr 1908 noch nicht bezahlt haben, denselben baldigst an das Sekretariat, Goethestraße 35, einzahlen zu wollen, indem wir andernfalls die Zustimmung der Mitglieder

annehmen, den Beitrag nach dem 1. Dezember durch Postauftrag zu erheben.

Gefälliger Beachtung empfohlen

Im Verlage von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund ist soeben das fünfte Heft der „Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ erschienen:

Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung

von Georg Altman

81 Seiten gr. 8°. Preis 2 M., für Mitglieder der Gesellschaft 1.60 M.

Eine Bestellkarte liegt dieser Nummer der „Mitteilungen“ bei und es wird um ihre rege Benutzung höflichst gebeten.

Auf das Sonderangebot wird besonders aufmerksam gemacht. Nach dem 31. Dezember kann sich der Verleger nicht mehr daran gebunden erachten.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

Sonderheft

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestrasse 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstraße 25.

Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen außerhalb Bonns wohnender Mitglieder werden unter Beifügung des Bestellgeldes erbeten an das Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestraße 35.

Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen die neue Adresse dem Sekretariat umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang Sonderheft Nr. 7

Ziele und Wege deutscher Dichtung

nach Äußerungen ihrer Schöpfer

Mit Beiträgen von

Clara Blüthgen (C. Eysell-Kilburger), Victor Blüthgen, Ida Boy-Ed, Elisabeth Dauthendey, Hanns Heinz Ewers, Hans v. Kahlenberg, Otto von Leitgeb, Erich Schlaikjer, Wilhelm Schmidtbonn, Mathieu Schwann, Carl Spitteler.

Bibliographie — Anzeigen und geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Wie im vorigen Jahre gibt auch diesmal die Literarhistorische Gesellschaft ein Sonderheft heraus, dessen leitende Gesichtspunkte unsere Leser aus dem nachstehenden Schreiben entnehmen können, das wir an eine Reihe unserer schaffenden Mitglieder in der ersten Hälfte dieses Jahres richteten. Das Ergebnis der hier ausgesprochenen Bitte liegt in der heutigen Nummer vor.

Sehr geehrter Herr!

Gestatten Sie mir, Ihnen einen Plan vorzulegen mit der Bitte, ihn durch Ihre Unterstützung zu fördern; wie Sie aus den Ihnen laufend zugehenden Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft wissen, geben wir regelmäßige Sitzungsberichte heraus, die Referate und Diskussionen über einzelne Dichter oder Werke enthalten.

Getreu unserm Programm, dadurch kulturfördernd zu wirken, daß wir durch treue sachliche Vermittlung zwischen den besten in unserer Zeit treibenden und in der Dichtung sich offenbarenden Kräften, und einem aufnahmewilligen Publikum einen lebendigen Kontakt herstellen, haben wir die Wege zur Einlösung dieses Programms erweitert. Wir möchten den schaffenden Künstlern, die unseren Bestrebungen zugestimmt haben, Gelegenheit geben, persönlich zu dem Kreis von Menschen zu sprechen, der durch den Anschluß an unsere Gesellschaft sein lebendiges Interesse für die heutige Literatur bekundet hat. Und so stellen wir die im Oktober erscheinende Sondernummer („Heft 7 der Mitteil. der L. G.") den schaffenden Dichtern zur Verfügung mit der Bitte, darin Äußerungen über Absichten und Ziele, über Problemstellung oder Formgebung, über Entstehungsgeschichte oder ähnliche Gesichtspunkte ihrer im Jahre 1906 erschienenen oder 1907/8 erscheinenden Werke zu veröffentlichen.

Diese Äußerungen sollen nicht den sonst wohl üblichen Charakter der Selbstanzeige haben, sondern sie sollen dazu dienen,

einem Leserkreis, von dem man voraussetzt, daß er die Werke kennt oder sicher kennen lernen wird, das Verständnis, die Einfühlung zu erleichtern dadurch, daß er einmal sieht, wie der Dichter selbst sich und sein Schaffen angesehen haben will. Wir wollen also nicht eine Art Reklame für die Werke machen, sondern psychologische Dokumente sammeln für das Problem: Stellung des Schaffenden zu seinem Werk, zu seinem Stoff, zu seiner Technik, um daraus ein intimeres Verständnis des Dichters anzubahnen, etwa in der Art, wie es in einem Freundeskreis herrscht oder durch wissenschaftliche Forschung aus dem Studium der Briefe und Tagebücher vermittelt wird.

— — — —

Clara Blüthgen (C. Eysell-Kilburger)

Ich glaube kaum, daß bei irgendeiner künstlerischen Produktion das Moment der Inspiration vollkommen ausgeschieden ist — von mir kann ich sagen, daß ich kaum anders, als unter einem dringenden Mußgefühl geschrieben habe. Wohl habe ich Stoffe und Gestalten des alltäglichen Lebens für meine Romane und Novellen benutzt, oft war es ein Menschenschicksal, das mir erzählt wurde, oft nur eine Zeitungsnotiz, die zuerst vielleicht keinen tiefen Eindruck machten, dann aber, mir fast unbewußt, in mir fortarbeiteten, bis ich fühlte, nun sei es Zeit, sie dichterisch zu verwerten. Oft war es dann, als ob die Gestalten sich geradezu an mich herandrängten, flehten, daß ich sie in eine dichterische Form bringen möchte. So sehr der Anfang einer Arbeit mich quälte, so leicht konnte ich später weiterarbeiten; dabei verließ mich nie das Gefühl, mit lebendigen Geschöpfen zu tun zu haben, sie nach ihrer Eigenart handeln zu lassen.

Ich habe auch drei Bände Gedichte geschrieben, darunter kaum ein einziges, das nicht wie die Explosion eines übervollen Gemütes herausgeschleudert worden wäre. Das zweite Bändchen, „Klänge aus einem Jenseits", wurde in schreibmedialer Weise niedergeschrieben, in wenigen Abendstunden, in einer mir fremden Handschrift, ohne das Wissen von dem, was ich schrieb. Höchstens, daß hin und wieder für einen Moment der Inhalt vor mir aufblitzte, oder das nächste Wort mir bekannt wurde. Diese Gedichte tragen, im Gegensatz zu meiner sonstigen Art, sämtlich den Charakter eines brutalen, schlagfertigen Mannes von oft cynischem Humor, von einem verzweifelten Atheismus, der meiner Natur fremd ist. Oft wurden in einem Abend 20—30 Gedichte aufs Papier gebracht. Diese „Klänge aus einem Jenseits" haben bei ihrem Erscheinen vor sechs Jahren Gelegenheit zu einer Rundfrage über die Eigenart der künstlerischen Produktion gegeben,

wobei ein sehr großer Teil unserer ersten Dichter sich zu einem inspirierten Schaffen bekannte.

Bei allem, was ich geschrieben, hat das Unterbewußtsein eine große Rolle gespielt, und auch jetzt, wo ich mich zu einer längeren Ruhepause zwinge, fängt allerlei mir bisher Unbewußtes in mir zu arbeiten an, vergessene Erinnerungen, Töne von weither.

Möchte daraus ein reifes und gutes Werk werden, mir und andern zur Freude.

Victor Blüthgen

Das Kunstschaffen charakterisiert sich durch zweierlei: das künstlerische Vermögen und den Persönlichkeitstyp. Ersteres bedeutet den künstlerischen Trieb und das bildnerische Können, letzterer die menschliche Eigenart, welche das Entwicklungsergebnis aus der Vermischung der von beiden Eltern überkommenen Voraussetzungen darstellt.

Der künstlerische Trieb ist das ganz allgemeine reaktive Bedürfnis, sich auf Reize, innere, äußere, sinnfällig zu äußern, das Ergebnis eines Kraftüberschusses; als künstlerischer Trieb dadurch bestimmt, daß er speziell das bildnerische Können befruchtet. Das geschieht ursprünglich spontan, kann aber mehr oder weniger unter die Herrschaft des Willens gelangen. Das Kraftmaß des künstlerischen Triebes bemißt die Genialität.

Das bildnerische Können ist qualitative Nervenbestimmtheit. Auch quantitative: von der Menge von Ganglienzellen im Gehirn abhängig, wie alles geistige Vermögen. Ein außergewöhnliches Maß von Reizempfindlichkeit und Reaktionsfähigkeit der Sinnesorgane, der zu ihnen gehörigen Gehirnpartien und der Nervenbahnen, die von ihnen zu körperlichen Empfindungsstellen führen — das ist der künstlerische Talentapparat. Diese Ausnahmsveranlagung ist sehr selten eine allgemeinere, meist eine partielle, in sehr mannigfacher Kombination. Und sie ist der Ausbildung fähig. In dieses Kapitel gehören Stimmung und Phantasie. Ebenso mannigfach kann die Verteilung des Kraftüberschusses, die von der Beschaffenheit der Blutbahnen abhängig, veranlagt sein.

Minder bestimmend kommen dabei auch die höheren Gehirnfunktionen in Betracht, wie der Maßsinn, das logische Vermögen;

gleichwohl ist das bewußt verstandene und gewollte das höhere Kunstschaffen, das, welches das letzte Wort in der Kunst spricht.

Das ist mein Bekenntnis zur Frage der Kunstpsychologie.

Daß der Kraftüberschuß, der dem Talentapparat zugute kommt, sich gerade als bildender Trieb äußert, hängt damit zusammen, daß er nicht spezifisch verschieden von dem Trieb ist, der uns selbst bildet; ein Überschuss eben dieses Triebes zugleich mit dem Kraftüberschuß. Er schafft organisierte, d. h. innerlich in allen Teilen aufeinander bezogene Gebilde mit einer Auslese, die er aus den Assoziationen und Kombinationen von sinnlichem Eindrucksmaterial trifft, das ihm die Phantasie liefert.

Ich meine, ohne sich über die Mannigfaltigkeit dieser Voraussetzungen klar zu sein, kann man kein einzelnes Kunstschaffen gründlich und erschöpfend analysieren und würdigen.

Soweit das künstlerische Vermögen dabei in Betracht kommt.

Aber dies künstlerische Vermögen liegt in der Hand einer Gesamtpersönlichkeit, die sich darin Ausdruck sucht.

Sich? — Ja, wie man's nimmt.

Es gibt etwas, was man Suggestion nennt. Autosuggestion und Fremdsuggestion.

Autosuggestion heißt, von der Auswahl eigner Möglichkeiten, aus denen wir unsere Ichpersönlichkeit gebildet haben, mehr oder weniger absehen und in veränderter Auswahl und Zusammensetzung ein anderes Ich zu bilden, das sich betätigt.

Sie ist etwas Gewolltes, Bewußtes, beides mehr oder weniger.

Sie wird Fremdsuggestion, wenn jemand freiwillig oder unfreiwillig unter die Verfügung einer anderen Ichpersönlichkeit tritt.

Ich brauche nicht einmal anzudeuten, welche ungeheure Rolle beides im Kunstschaffen spielt und wie mannigfach charakterisiert.

Keine Suggestion vermag über die in der schaffenden Person gegebenen Möglichkeiten hinauszuführen; aber bis zu einem gewissen Grade sind alle menschlichen Möglichkeiten in jedem Menschen gegeben, können belebt und von der Anlage selbst aus gesteigert werden, zur Aussprache gebracht werden. Je suggestibler der Mensch ist, d. h. je reizbarer und widerstandschwächer, desto unbedingter.

Das ist das Geheimnis des Gegensatzes zwischen Altruismus und Egoismus. Zwischen Anpassungskunst und Ichkunst. Nur der ausgesprochene Ichmensch wird in seiner Kunst der ausgesprochene und durchweg persönliche Künstler sein. Mehr oder weniger männlich oder weiblich.

In jedem Menschen steckt ein Mann und ein Weib; eine Symbiose auf gegenseitige Kraftprobe, das nächste Ergebnis die geschlechtliche Bestimmtheit. Aber sie ist unter Umständen ein Pyrrhussieg: das männlich geartete Weib, der weiblich geartete Mann.

Auf den Mann kommt der beherrschende Wille, auf das Weib die reizbare Empfindlichkeit; auf den Mann die höhere Gehirnentwickelung zum logischen Denken, auf das Weib die Blut- und Kraftproduktion. Die spontane Genialität ist weiblich, die beherrschte männlich.

Das letzte Wort in der Kunst wie auf geistigem Gebiete überhaupt wird immer der Mann sprechen, am zuverlässigsten in der Kunst, je mehr ein Kunstgebiet vom Gefühlsleben abliegt.

Auf keinem Gebiet ist je eine Frau eine ganz Große gewesen, noch wird sie es jemals sein.

Je gegensätzlicher sich die beiden Potenzen in einem Menschen verhalten, je unruhiger, widerspruchsreicher, befremdlicher, wenn man will interessanter wird seine Kunst sein. Das liefert die bedeutsamen Outsider der Kunst; auch Größte darunter.

Aber nicht die erziehlichen, die Schule machen; sie können stark suggestiv wirken und Nachahmer werben und inspirieren, aber sie schaffen nicht mit an der Tradition.

Die für die Menschheit wertvollsten unter den ganz Großen sind ausgeglichene Naturen.

Und ich?

Ich mit meinem bescheidenen Können bin das auch. Das Kind zweier harmonisch gestimmter Eltern, beide gleich feinnervig, zartfühlig, naiv, fröhlich, gutherzig, typische Optimisten und Altruisten. Wie sollte ich ein anderer in der Veranlagung sein? Nur daß mein logisches Hirn, meine Denkfähigkeit und mein Denkbedürfnis, sich darüber hinaus entwickelt hat, und mein künstlerischer Apparat auch, und zwar ungewöhnlich gleichmäßig in allen Teilen. Daß ich gerade Dichter geworden bin, ist das Ergebnis äußerer Umstände.

Ich habe sehr früh den Trieb zu denken und zu bilden gehabt, auf die verschiedenste Art, aber immer bewußt und beherrscht, mit der Freude dran, daß ich konnte, was ich wollte; von jung auf mit dem Ziel, Bestes zu leisten, ganz Besonderes, Besseres als die andern in meinem Gesichtskreise. Mit dem Gefühl: Ich werde es können, sobald ich will.

Ich habe oft genug in Jünglingsjahren jenen kraftüberschüssigen Zwang gefühlt, der nach Ausdruck rang, den Schöpferenthusiasmus — ein wundervoller Rausch. Aber ich habe mein Lebtag im Rausch nichts zustande gebracht. Ich habe durch ihn immer die Herrschaft über mein Können verloren. Erst wo er stiller wurde, aufhörte die Nerven zu betäuben, Verstand und Wille über seine Einwirkung Herr wurden, vermochte ich zu schaffen. Je älter ich wurde, desto gesicherter.

Ich habe darum bis über Mitte der 20er Jahre dichterisch recht wenig und fast nichts von Belang geschaffen; das meiste in der Studentenzeit, wo ich völlig in den Bann Heines geriet, das bißchen von Wert in der Hauslehrerzeit, wo ich diesen überwand und die ersten Versuche als Kinderdichter machte. Versuche, zu erzählen, scheiterten damals, ein paar Märchen ausgenommen, völlig.

Das steht wohl im Zusammenhang damit, daß ich ungewöhnlich lange Kind geblieben, wohl zehn Jahre später gereift bin, als normal ist. Eigentlich habe ich erst als Dreißiger angefangen, und nur mit Selbstzwang, an den Fragen des öffentlichen Lebens Interesse zu nehmen. Das Weib ist mir immer etwas Geweihtes, Geheiligtes gewesen, auch als das Leben mich spät zu ihm geführt, wie ich denn als Knabe nie mit Mädchen gespielt habe — so langsam hat sich die Sinnlichkeit bei mir befreit. Bis dahin habe ich angeschwärmt und angebetet.

Erst als in Elberfeld nach 1870, nach einer schweren Gesundheitsstörung, Ernst Scherenberg und Ludwig Salomon und gleich darauf Julius Lohmeyer mich zum Schaffen für die Veröffentlichung nötigten, mich sozusagen ins Wasser warfen, mußte ich ernstlich schwimmen, erfuhr ich, daß ich's wirklich und nicht schlecht konnte. An den Aufgaben, die man mir stellte, bin ich geworden, an den Maßstäben, die man mir entgegenhielt, gewachsen. Ich habe von da ab, Publikum und Kritik im Auge, auch die kleinste Aufgabe mit Einsetzung aller Kraft zu lösen

gesucht, die, welche man mir entgegenbrachte, und die, welche ich mir selber stellte.

Und als ich die unerhörte Aufgabe ziemlich glücklich gelöst, den Roman für den Jubeljahrgang der Gartenlaube nach angestrengter Redaktionstätigkeit in den Winternächten 1876/77 von Nummer zu Nummer zu spinnen, jeden Augenblick in Gefahr zu scheitern, da hatte ich den Mut, belletristischer Berufsschriftsteller zu werden; d. h.: zu versuchen, was ich mit Aufbietung all meiner Begabung als Dichter zu leisten vermochte.

Ich bin in meinem Schaffen immer männlich geblieben: Wille und Denken oben! Habe immer die Verfügung über mein Stimmungsregister und meine Phantasie behalten; und sie haben sich willig gefügt, wie ich sie freiließ und wie ich sie zwang. Aber ich habe nie Effekthascherei getrieben oder gedichtet, um zu dichten — nur wenn ich etwas zu sagen hatte, was sich lohnte, ehrlich ohne Pose und unnützen Aufwand; mir ist absichtsvoller Schwulst, zügellose Phantastik und überhitztes Gefühlswesen immer weibisch und minderwertig erschienen. Ich habe immer auf Ökonomie Wert gelegt und meine, daß die stärkste Wirkung die mit möglichst einfachen Mitteln erzielte ist; ebenso auf Technik: ein vollkommenes Kunstwerk kommt nur ganz ausnahmsweise ohne bewußtes Abwägen heraus.

Und die letzte Absicht ist mir immer nicht das Schaffen, sondern das Kunstwerk gewesen.

Denn ich habe nie das Bedürfnis zu reden, sondern immer das zu bilden gehabt. Ich habe immer mit dem Spachtel und mit der Palette in der Hand gearbeitet, und das Notwendige hat mir aus dem Unbewußten heraus die Hand geführt, wo das Bewußte nicht zureichte, und es gab mir seine Schätze an Einfällen her, dieses Unbewußte, wenn ich wollte.

Ohne diese Schätze aus dem Unbewußten keine echte Kunst. Schaffen, was andere ebenfalls auch schaffen können, ist eben „keine Kunst“. Das Neue aber wohnt im Unbewußten. Diese Schätze da nach Bedarf schürfen, ist Manneskunst. Das Kraftgenie wird ja freilich verschwenderischer damit umgehen als ich — nur daß es ihrer Herr bleibt!

Ein Kraftgenie bin ich mit meinem Schaffen nie gewesen; aber ich habe Können genug zur Hand gehabt, um mich durchzusetzen; Trieb genug, Talent genug, persönliche Eigenart genug.

Ich habe immer gewissenhaft gearbeitet. Die Ergebnisse sind darum an Wert ungleichartig, weil ich kein Ichmensch bin und die Aufgaben, an denen ich mich versucht habe, meiner Eigenart nur mit einem Mehr oder Weniger lagen und in verschiedene Stadien meines allgemeinen geistigen Reifeprozesses fielen. Diese Eigenart erhellt, wie ich sagte, aus der meiner Eltern und meiner verspäteten Entwickelung.

Die Feinnervigkeit! Immer in Gefahr, von starken Eindrücken betäubt, gelähmt zu werden. Sie ist Ursache, daß ich die starken Leidenschaften und Katastrophen abtöne, die Tragik mit Humor oder weicher Rührung durchsetze, die Konflikte mit Vorliebe zum guten Ende führe. Tiefe Herzenserlebnisse habe ich lyrisch immer erst im Nachklang zu bewältigen vermocht. Je düsterer die Probleme, je größer der Aufwand an Mitteln, um sie zu verklären. Aber ich verdanke ihr auch die Feinfühligkeit in der Formgebung, die besonders der Lyrik und den Märchen wie anderen erzählerischen Kleinigkeiten zugute kommt und die man mir immer nachgerühmt hat. Hat man mich doch lange Zeit ausschließlich als den Dichter des Zierlichen und Graziösen gestempelt, um immer wieder stutzig zu werden, bis man wie Nordhausen angesichts meiner neuesten Gedichtausgabe, sich genötigt sah, diese Begrenzung ausdrücklich öffentlich zu revidieren.

Indes: Man hat das eine richtig gefühlt, daß alles Starke, Leidenschaftliche, Drastische nicht auf Rechnung der Eigenart, sondern der Suggestion kommt, eine Reihe Gedichte ausgenommen, die auf starken inneren Erlebnissen beruhen.

Auf Suggestion fast durchweg in den Romanen und Novellen, bei denen ich hart genug oft gerungen habe, um über meine angeborene Naivität, Gutherzigkeit und Harmlosigkeit hinaus zu kräftigen Wirkungen zu kommen. Ich habe Schufte, Lumpen, Hautgout- und Übermenschen immer schlecht gezeichnet, denn sie sind mir, wo ich ihnen begegnet bin, zu erdrückend auf die Nerven gefallen. Intriguen zu spinnen, ist mir immer ein Greuel gewesen, schwierig die Erfindung einer Handlung. Ich habe immer wenig Interesse an den Geschehnissen gehabt und bin darum kein geborener Erzähler. Was ich als Eigenes dazu mitgebracht, ist die Freude am Erfassen und Nachbilden sympathischer Menschen — mir sympathisch durch innere Verwandtschaft oder

durch das Mitleid. Und lebendige Menschen kann ich schaffen, so beschwor mir einmal Auerbach. Oder weil sie mich humoristisch berührten. Der humoristische Einschlag, den man vielfach an mir gerühmt hat, ist immer persönlichster Anteil.

Und der Humor kommt vor allem meiner Jugenddichtung zugute. Ich bin so lange innerlich fröhlich gewesen, sowie die Jugend es ist! Und die Trübnisse des späteren Lebens haben diesen innersten Kern in mir bis heute noch nicht totzuschlagen vermocht.

Ein fröhliches Kind. Als solches habe ich vielleicht mein Wertvollstes und Bleibendstes gegeben. In den Kinderreimen, die aus mir geboren sind, mit ihren drolligen Einfällen und tanzenden Rhythmen, die das Kopfschütteln der gespreizten und wichtigen Schulmeisterpedanterie sind; in den lustigen Märchen der Hesperiden, deren ernster Teil doch auch das Wertvollste meiner ganzen Fabulierkunst bleiben wird. Dies beherrscht und bezweckt geformte Gemisch von vertieften Stimmungen, schöpferischer Phantasie und bedeutsamen Gedanken mit jener Naivität der Anschauung vorgetragen, aus der alles Märchen geboren sein muß, wenn es echt sein soll.

Das ist meine Selbstanalyse. Mögen sie diejenigen nachprüfen, die eines Tags dem Wunsch, mich an meinem Schaffen zu studieren, nachgeben sollten.

Ida Boy-Ed

Es ist immer schwer, selbst vor den verstehenden Lesern dieser Blätter vom eignen Schaffen zu sprechen. Von diesen unerklärlichen Dingen wird viel Selbstbetrügerisches und Schönrednerisches gesagt. Aber immerhin muß man doch hoffen, daß die Summe aller Mitteilungen die Zustände des Schaffens nicht unbeträchtlich aufhellt.

Da nun mein Ziel in Kunst und Leben auf Einfachheit gestellt ist, und weil ich finde, daß wir vielfach auf dem gefährlichen Wege sind, das Klare zu differenzieren, anstatt das Differenzierte zu klären, will ich versuchen, knapp etwas Tatsächliches herzugeben. Mögen die Leser es betrachten.

Zunächst dieses: Eigentlich „schreiben“ meine Gedanken immerfort, besonders während jeder körperlichen Bewegung (gehen, rudern, reiten, fahren); z. B. mir begegnet ein Mann, sein flott geschweifter Hutrand ruht auf großen, rötlichen Henkelohren; ich sehe eine Birke, deren langer, weißgrauer Stamm sich wie bekümmert neigt, so daß alle feinen Zweige nach einer Seite niederhangen, wie das Haar einer Frau, die sich kämmt; ich bemerke auf dem Wasser eine kurze und doch nicht fortflutende Bewegung, als stießen sich da im beizenden Sonnenschein Millionen Spiegelscherben durcheinander ..... und tausend, tausend solcher kleinen Beobachtungen drängen sich auf, die mich im Moment nichts angehen, die ich nicht suche. Aber ich unterliege dem Zwang; ich fasse sie in Worte, beschreibe sie in Gedanken, immer wieder, bis ich sie so knapp und plastisch, als es mir möglich ist, in einen Satz gebracht habe, von größter Deutlichkeit und bestem Sprachwert. Wenn ich das alles später am Schreibtisch, im Augenblick, wo ich es benutzen könnte, ebenso lebendig zur Hand hätte, wäre ich ein großartiger Schilderer. Hierbei will ich einschalten, daß ich glaube, es besteht hinsichtlich der Intuition und der Beobachtungs- resp. Erfahrungskraft vielleicht kein Unterschied zwischen den schöpferischen Geistern verschiedenen Grades. Es ist die Kraft zur Konzentration, die die Größe eines Dichters bestimmt! —

Ich kann von keinem Menschen sprechen hören, weder von seinen Erlebnissen, noch von seinem Wesen, ohne daß sich mir eine Kette von Vorstellungen daran schließt — ich berechne, wie sich alles hätte entwickeln müssen, wenn diese oder jene seelischen oder tatsächlichen Umstände dazu gekommen wären. Und wenn ich auf Reisen einen Menschen beobachte, bearbeiten ihn meine Gedanken. Es vergeht kein Tag, ohne daß sich mir nicht von irgendwoher ein Stoff herandrängt. Viel entschwindet wieder; was bleibt, aber- und abermals ins Gedächtnis zurückkehrt, wird dann ausgestaltet. Zuweilen nach Jahren, zuweilen bald. — Nach meiner Erfahrung wird jedes Buch anders. Die beliebte und bewährte Wendung: „Und auf einmal stand dies ganze Menschenschicksal vor mir“ kann wohl nur den Werdegang sehr weniger Romane aussagen. Zuweilen reizt die Schwierigkeit eines Stoffes das technische Vermögen. Ein andermal wird man von den krausen oder kühnen Linien eines Charakterumrisses

angezogen, man wünscht ihn mit Farbe und Leben zu erfüllen, mit ihm zu experimentieren, indem man ihn in eine Handlung bringt, in der er sich entwickeln muß. Oder man sieht wie in einer Art Zwangsvorstellung, ein Bild, und aus diesem Bild entwickelt sich, man weiß selbst nicht wie, eine ganze Handlung. Ja, der bloße Klangreiz eines Wortes kann die Phantasie in Bewegung setzen. Ganz beherrschend kann auch der Wunsch werden; ein Stück Gegenwartskultur festzuhalten, zu ihm Stellung zu nehmen.

„In die säende Hand" mußte ich mich mit der Frauenfrage abfinden; es ist an einem Einzelschicksal geschehen. „Das ABC des Lebens" habe ich komponiert, um die sehr merkwürdige Doppelbewegung unserer Zeit zu zeigen: auf der einen Seite das Sportleben als ausfüllender Selbstzweck des Lebens, auf der anderen Seite die ästhetisierende literarische Kultur, die in Selbstüberschätzung die praktischen Werte des Lebens gar nicht kennt und versteht. Auch versuchte ich in diesem Buch darzustellen, daß wir gar keine allgemeine Kultur, sondern lauter verschiedene Kulturzonen haben, und daß jede Berufsklasse auf die andere herabsieht. In „Fast ein Adler" habe ich die Reklame in der Wissenschaft als Hintergrund für eine mit dieser Zeiterscheinung aufs engste verknüpfte Handlung genommen; die Reklame in der Bakteriologie. Ich durfte das betreffende Material unter dem Beistand eines hervorragenden Fachmannes studieren.

In solchen Fällen geht also eine gewollte und bewußte Verstandestätigkeit dem Schaffen voraus. Nun ist es aber unerklärlich, daß, sobald der Verstand seine Architektenarbeit getan hat, wieder die unregierbaren Kräfte sich in Tätigkeit setzen und die Gestaltung des Werkes zu übernehmen scheinen. Neue Personen, von denen ich in meinem Plan nichts wußte, drängen sich plötzlich herzu und erweisen sich für die Ökonomie des Werkes als unumgänglich. Die ganze Farbe des Vortrags ergibt sich unergrübelt. Wo kommt das alles her?

Nun gibt es auch Arbeiten in der Kunst, die aus bürgerlichen Gründen in Angriff genommen werden. Richard Strauß hat kürzlich gesagt: Es kann für einen Künstler nie unehrenhaft genannt werden, wenn er auf anständige Weise für Frau und Kinder Geld zu verdienen sucht. Daß George Sand und vor allem Balzac zahlreiche Romane aus bürgerlichen Gründen, d. h.

um Geld zu verdienen, schrieben, ist bekannt. Wurden ihre Werke deshalb minderwertig? Ich nannte da drei große Namen. Man kann aber heikle und oft unwahr behandelte Fragen nur an großen Beispielen erläutern. Wenn Porträtmaler Aufträge nach ehrlichstem, künstlerischen Vermögen ausführen, wird dies nicht abfällig beurteilt. Wehe dem Dichter (ich setze mit Absicht das stolzere Wort und sage nicht „Schriftsteller"), der offen sagen würde: ich arbeite an einem Roman auf Bestellung. Und doch wird auch er gar nicht anders können, als in ehrlichstem, künstlerischsten Vermögen ein Stück Leben porträtieren. Im tiefsten Sinn gibt es gar kein Arbeiten „auf Bestellung", weil kein Künstler aus sich herausfördern kann, was nicht in ihm ist — nur daß er vielleicht die Förderschale hätte länger ruhen lassen.

Dies alles sage ich mit einem bescheidentlichen Seitenblick auf meinen eigenen, oft benutzten Schreibtisch, da mir von Vorurteilsvollen der Ruf der Vielschreiberei angehängt ist. Ich glaube, daß Wuchs und Art einer Begabung so fest von der Natur bestimmt sind, daß ein Autor sich nicht das spärlichere oder reichlichere Schaffen wählen kann; so wenig er kargen Fluß der Empfindung beschleunigen kann, so wenig mag er den füllig fließenden zu dämmen.

Niemals beginne ich einen Roman oder eine Novelle, ohne das Werk vorher ganz und gar im Kopfe fertig zu haben. Ich erfahre aber fortwährend die Überraschung, daß mir ein Satz unter der Feder sich anders gestaltet, als ich ihn vorher in Gedanken sprach. In einigen Fällen habe ich es auch erlebt, daß die Handlung sich umbog — wie auch Kinder manchmal andere Wege einschlagen, als die Eltern ihnen vorgeschrieben haben; z. B. sollte in „Um Helena" die Beate sich dem Irne Hjelmersen, der ihren Gatten erschoß, aus einer gewissen kühlen Neugier heraus ganz hingeben; aber als ich die Szene schrieb, fühlte ich plötzlich, daß die Frau auch da ihre gelassene Vorsicht nicht überwinden werde. Und im „ABC des Lebens" sollte die Heldin sich keineswegs mit dem Willy Mamling zusammenfinden, aber sie wuchsen durchaus aufeinander zu.

Vom Schaffen kann man nicht in kurzen Mitteilungen sprechen. Es ist ein Thema für ein Buch. Es wäre eine Lebensarbeit, dies Buch zu schreiben und das Ineinanderhineinwirken von Phantasie, Lebenserfahrung, Beobachtung, Intuition, Zu-

sammengefaßtheit, Temperament darzulegen. Wer das vermöchte, wäre ein großer Künstler. Aber auch ihm blieben noch Restbestände von Unerklärlichkeit unter den Händen. Wenn diese Unerklärlichkeiten einem bescheiden Schaffenden, als welchen ich mich einschätze, schon das Gefühl einer seltsamen, geheimnisvoll beunruhigenden Doppelexistenz geben — wie müssen die Großen vor dem Rätsel ihres Wesens schaudern!

Lübeck. Juni 1908.

Elisabeth Dauthendey

Bruchstücke aus einem Dialog: Intime Plaudereien über künstlerisches Schaffen und Genieſsen

Maria. — Welch eine göttliche Wollust und Entzückung muß dieser Drang des Künstlers zu seiner Idee sein.

Vera. — Und die endliche Einswerdung mit ihr und dann wieder die Auseinanderspaltung zu sich selbst und dem Geschaffenen. Eine Fülle von Bewegung, ein Auf und Ab, ein Gleiten und Fallen in dunkle Abgründe, ein Steigen und Flug zu schwindelnden Höhen.

M. — Kennst du jene tiefsinnige Sage von Osiris und Isis? Sie erzählt, daß beide schon im Mutterleibe von so glühender Liebe zueinander entflammten, daß sie, noch ehe sie selbst an das Licht des Daseins traten, einem neuen Wesen das Leben gaben. In diesem Symbol entbindet die Allgewalt der Liebe ihre Erwählten von den Gesetzen der Natur. Im Übersinnlichen ist es noch heute so. Die Protensnatur des genialen Menschen ist die Gabe der Götter an diese ihre Lieblinge unter den Sterblichen. Er hat das All in sich, und die ewige Wandelbarkeit seiner Seele antwortet jedem Ton, der von der Flöte des Pan erklingt. Er ist alles, was er sieht und hört; durch ihn rauschen die Jahrtausende des Seins, und aller Dinge Ursein ist in ihm. — — —

V. — Der Schaffende braucht den künstlerischen Menschen — in dem eine Künstlerseele mit gebundenen Flügeln ruht — um zu wissen, daß er ein Schaffender ist. Er braucht den

Menschen mit gleicher Höhe der Empfindungsfähigkeit, dessen psychische Vibrationen die gleiche Wellenlänge der seinen haben, dessen Stimmungstempo dem seinen gleich ist. Und die Könige im Reich der Kunst brauchen diese sympathetischen Strömungen im größten Stile, so zwar, daß ihnen ihre ganze Zeit entgegenkommen und mit ihnen gehen muß, wenn sie sich ihrer Götterkraft voll bewußt werden sollen. Was muß die Qual des zeitlosen Künstlers sein! Ewig unerlöst, wirft er sein Köstlichstes in den gähnenden Abgrund der Leere, daß das scheinbar aus dem Nichts Geschöpfte wiederum ins Nichts zurückzukehren scheint. Bis eine neue fernere Zeit fähig geworden, die Strahlungen seines Wesens zu erfassen und sie in ihrer Freude wie in einem Spiegel zu ergreifen und zur Wirklichkeit werden zu lassen.

M. — Ich glaube, daß der Geist dieser von ihrer Zeit Unerlösten nach dem Tode noch die Stätte ihrer Wirksamkeit ruhelos umkreist, bis sich die Zeit für sie erfüllt hat und sie sich von ihr an- und aufgenommen fühlen und so losgebunden von sich selbst zu den Uratomen des Seins zurückkehren.

V. — So muß es sein. Wir sind nichts ohne euch, die Verstehenden, die ihr unsere Zeit in Händen tragt. Das, was wir schaffen, wird erst durch euch zu unserem Eigentum. Durch andere seelische Medien hindurchgegangen, wird sein Werk dem Künstler selbst erst plastisch. Die Zweifel, die ihn quälten, solange er den Rausch der Zeugung allein zu tragen hatte, fallen von ihm ab, wenn der Rausch der Empfängnis des Genießenden ihm entgegenkommt. Er wird frei und neu zu einem neuen Werke. Nach dem dualistischen Prinzip des Seins überhaupt vollzieht sich auch in den geistigen Schwebungen des Schaffensvorgangs durch Geben und Nehmen die Synthese der Harmonie.

M. — Enthülle dich mehr. Ich lausche.

V. — Nur der ist des Namens des Künstlers wert, der mit dem, was er schafft, unsere Seele so tief zu erregen weiß, daß sie für eine kurze selige Spanne Zeit ihrer Zerfallfähigkeit in ihre verschiedenen Funktionen vergißt und sich ihrer Einheitstendenz so stark bewußt wird, daß sie die Grenzen ihrer Realität sprengt und mit dem unbegrenzten Übersinnlichen in eins zusammenzufallen scheint.

M. — Ja — ja — so ist es. Diese momentane Aufgehoben-

heit unseres schmerzhaften Gefühles der Begrenzung, das ist der kostbare Rausch, den uns die Kunst in goldenen Schalen reicht. Er währt Sekunden, höchstens Minuten. Uns aber dünkt es Ewigkeiten, daß Raum und Zeit, an die wir gnadenlos gebunden, ihre Gewalt über uns verlieren und uns Unendlichkeiten wissen lassen. Und von der kleinsten Strophe eines Liedes kann uns diese überwältigende Wirkung kommen.

V. — Ja. Denn zwischen einer scheinbar stillen Strophenwelle und dem rauschenden Tonmeer einer Symphonie ist nur der Unterschied der Quantität und der Distanz. Der springende Funke, das stimmungauslösende Agens kommt uns bei beiden aus der Götter gleichmachenden Weltbrandglut des Schaffenden.

M. — Die Kunst des Wortes ist doch die unmittelbarste. Sie nimmt, greift und bildet; sie spielt mit Augenblicken und mit Ewigkeiten. Ein tief Geheimnisvolles ist das Wort. Zart wie der Hauch deines Atems, der im Winde verweht — hat es die dehnbare Weite des Meeres, um alle Unendlichkeiten des Seins aus seinem Schoße zu gebären, und die Stärke kyklopischer Mauern, um alle Schwere des Geschehens und alle Schauer der Seligkeiten zu tragen. Ein Hauch aus dem Munde des Künstlers, verdichtet es sich zu Tempeln, in denen die Schönheit wandelt; selbst ein Wesenloses, schafft es unsterbliche Gestalten, deren dunkle Schicksale im Gedächtnis der Jahrtausende aufbewahrt bleiben. An die zerbrechlichen Fäden vibrierender Ätherwellen hängt es die schweren Lasten goldfunkelnder Gedanken und edelsteinglühender Gefühle. Auf den tragenden Säulen des Wortes ruht die Gottheit der Erde. Aus seinem hauchfeinen Gespinst sind die Schleier der Maja gewoben, und mit flatterleichten Bändern bindet es die Rätsel des Seins zum glühenden Ringe der Ewigkeit.

— — — Die Wurzeln der Kunst ruhen in der Liebe.

V. — Sie ist die goldene Fruchtbarkeit des Schaffenden. Sie mag ihm nun ein Ja oder Nein sagen, ihm Erfüllung oder Entbehrung geben, nur durch sie hindurch gelangt er zu den heißen Quellen seiner ruhenden Kräfte. Hinter jedem Kunstwerk, das eine Welt mit seinem Glanze füllt, strahlen heilige Namen auf, die aus dem Blute des Künstlers den Wein der Schönheit im heiligen Rausche der Liebe wandelten. — Welch ein gewaltiges Fanal müßte nur allein über der ewigen Roma auflodern, wenn

in einer Nacht die Myriaden Namen jener aufleuchteten, aus deren Liebesgluten die unzählbar in ihr angehäuften Werke der Kunst ihren mystischen Lebenskeim empfingen. —

Es ist etwas ganz Seltsames um die heimlichen Feste der Seele, die dem Mysterium des Schaffens vorangehen. In fühlbarer Wirklichkeit durchrauschen sie unsere Stunden, solange sie mit ihrem aus Tönen, Bildern und Farben gemischten Wellenspiel in der Dämmerung und Grenzenlosigkeit der Traumregion unsere lauschenden Seelen umkreisen. Doch dem lauten greifenden Worte entfliehen sie wie körperlose Schatten. Manchmal auch sind es Feste der großen Stille, und die Gedanken gleiten mit dem sanften Fluge der Taube über weite, weiche, schneeblaue Ebenen dahin. Aber immer ist es ein Fernes, Lockendes, von uns Wegstrebendes und uns nach sich Ziehendes. Doch dies alles ist nur ein Präambulum — die Spannung des Bogens, die Stimmung des Saitenspiels. Wie tragende Wolken des Hauches harren, der ihrer schweren Fülle, von der sie sich nicht selbst erlösen können, das Atom der Bewegung gibt, unter dessen mystischer Berührung sie plötzlich ihre ganze Fruchtbarkeit sich entströmen fühlen — so wartet die vom Fieber der Schaffenslust bewegte Seele des zündenden Funkens, der sie von dem letzten Reste bindender Schwere befreit. Dann steigt sie plötzlich wie auf Schwingen des Sturmes zu den Höhen des Schauens. Und eine seltsame Kraft, das Leben zu binden und zu lösen, überschauert sie mit einem bangen Gefühl von Glück und Schmerz zugleich.

In diesem Zustand der Entrücktheit verliert für sie die Umwelt alle Farbe und jeden Ton. Die Wirklichkeit erstarrt und ist ihr nur noch das dunkle Gebiet, in dem die Wurzeln ihrer Kraft ruhen, denn aus den Dimensionen des scheinbar Unwirklichen strömen ihr die grandiosen Visionen des Lebens zu.

Nur mühsam tragen Worte die goldene Last dieser Geheimnisse an die Ufer der Sprache — und nicht die Hälfte vermögen sie von dem zu sagen, was es ist, wenn es der Seele geschieht.

Hanns Heinz Ewers

Von künstlerischem Schaffen

Indem ich der Literarhistorischen Gesellschaft zu Bonn meinen ergebenen Dank für die freundliche Aufforderung, mich in ihren „Mitteilungen“ über die Bedingungen meines künstlerischen Schaffens zu äußern, ausspreche, komme ich diesem Verlangen um so lieber nach, als es mir eine längst gewünschte Gelegenheit gibt, mich einmal auf Fragen einzulassen, für die einem Künstler, zumal in Deutschland, selten genug der Raum zur Verfügung steht.

Man sagt, daß nichts den Appetit so sicher verdirbt, als wenn man der Köchin zusieht. Ich weiß nicht, ob es allen Leuten so ergeht, mir gewiß; ich habe es einmal ausprobiert, vor ein paar Jahren in Nord-Mexico. Im Staate Coahila, eine Eisenbahntagereise nördlich von Zacatecas, entgleiste unser Zug — worauf man in Mexico immer mit einiger Sicherheit rechnen kann. Glücklicherweise in der Nähe einer Bahnstation, und zwar einer mit großem Restaurant. Kein Ort natürlich, kein Haus, keine Hütte, nur eben ein Restaurant, um dem Reisenden Gelegenheit zu geben, auszusteigen und zu essen, wie gewöhnlich von Chinesen geführt. Wir speisten hervorragend gut, namentlich war es eine Pastete, von der ich gar nicht genug bekommen konnte. — Am Abende lagen wir immer noch da und warteten auf einen anderen Zug, der uns abholen sollte. Man konnte mit dem besten Willen nichts tun hier, nachdem man sich die Lokomotive, die Purzelbaum geschlagen hatte, und die ersten Wagen, die umgekippt waren, genügend betrachtet hatte. Rings kein Baum, kein Strauch, nur verbranntes Gras und dazwischen hier und da ein Gerippe oder ein Aas mit seinen Geiern. So bestellte ich mir zum Abende wieder so eine leckere Pastete; ich ging in die Küche, um zuzusehen; ich wollte das Rezept in Deutschland importieren.

Ich will Sie nicht belästigen mit dem, was ich da sah: eine Chinesenküche ist schon an und für sich grauenhaft, die Zubereitung dieser Pastete aber — — kurz, ich wurde seekrank; konnte keinen Bissen mehr essen und kann es heute noch nicht, wenn ich weiß, daß der Koch ein Chinese ist. — Und doch war diese Pastete ein herrliches Kunstwerk.

Sollen wir Dichter die Gäste, die wir zum Mahle laden, in unsere Küche schauen lassen? Gefährlich ist's ganz sicher. Manchen Dichtern hat man hineingeguckt — sehr gegen ihren Willen- und schlecht genug ist es ihnen bekommen. Man hat ihre Tagebücher, ihre Briefe ausgegraben und man hat sie „wissenschaftlich erforscht". Soweit lasse ich es mir noch gefallen, die Männer der Wissenschaft haben in der Tat ein Interesse daran, die Art des Schaffens des Künstlers kennen zu lernen, und sie können — unter gewissen Umständen — sie dank ihrer Vorbildung und ihrer Kenntnisse auch richtig beurteilen. Aber man ist weiter gegangen: man hat diese Briefe und Tagebücher in Massen veröffentlicht, hat sie einem Laienpublikum preisgegeben, das durchaus nicht dazu imstande ist; so hat man dem Andenken vieler Dichter zwecklos geschadet. Ich muß sagen, daß mir persönlich die Pasteten, die uns Hebbel bereitet hat, nie gemundet haben; gewiß aber war der „große Dithmarse" der Anerkanntesten einer. Wie man aber heute noch seine Dramen genießen kann, nachdem man sein jämmerliches Tagebuch gelesen hat, mit diesem kleinbürgerlichen, kleinlichen, erbärmlichen Horizonte, das ist mir einfach unfaßbar. Augenblicklich ist man dabei, Nietzsche durch sich selbst zugrunde zu richten; alle möglichen Blätter veröffentlichen seine albernsten Briefe und meinen, Gott weiß wie „literarisch" das sei! Wenn seine blaustrümpfige Schwester nur einen Funken von dem Idealismus hätte, den ihr Gatte, der blonde Germane Förster, in den Wäldern Paraguays zu Grabe trug, so würde sie morgen am Tage alle diese Briefe verbrennen. Statt dessen hält sie es für pietätvoll, das Archiv damit zu schmücken und von Zeit zu Zeit einen „noch unveröffentlichten" dem deutschen Volke zu schenken. Mir ist es jedesmal, als bekäme ich eine Ohrfeige, wenn ich den Mann, der uns „Zarathrustra" schenkte, um Leberwurst und Kongothee schreiben sehe.

In Rom starb im vergangenen Jahre ein etwas verdrehter Maler, der seine Bilder nur mit Menschenkot malte; er war nicht unbegabt, aber auch kein großes Licht. Aber angenommen, er wäre ein Rubens gewesen, — wären seine Bilder darum weniger herrliche Kunstwerke, weil sie aus dem denkbar ekelhaftesten Material hergestellt sind? Ich kenne einen Gärtner in Cintra, der Feuerlilien von einer unerhörten Pracht zieht. Er hat mir

sein Geheimnis anvertraut: er gebraucht einen Dünger, der in der Scheußlichkeit seiner Mischung seinesgleichen nicht hat. Es gehört Mut dazu, dies Rezept zu verraten; der Gärtner hat ihn, weil er weiß, daß seine Lilien die schönsten sind auf dieser Erde. Und einen solchen Mut hatte E. A. Poe, als er niederschrieb, wie sein herrlichstes Gedicht entstand: „The Raven".

Aber das Kunstwerk muß so vollkommen sein, daß es hoch hinausragt über alle Kritik; nur dann mag es der schlimmsten Probe standhalten: der Feststellung, wie es entstand.

Es ist vermessen von dem Koch, die Küchentüre zu öffnen. Und wenn ich es doch tue, so geschieht es, um wieder einmal dem Banausen auf das Maul zu schlagen, wenn er sagt: „Dichterisches Schaffen ist überhaupt keine Arbeit, es ist eine Lust, eine Freude." Um zu zeigen, daß das Schaffen des Künstlers eine elende Arbeit ist, eine Qual, ein martervolles Ringen mit seinem Stoff, das kein Ende nehmen will.

— — — Also gut. Ich finde irgend eine Idee. Wie? Gott, sie fällt mir ein. Oder: ich finde irgend eine kleine Notiz in einer Zeitung, einem alten Buche. Oder: ich erlebe etwas, greife irgend eine Phrase aus einem Gespräch auf. Das ist dann der Urschleim meines Stoffes. Es ist eigentlich nichts; ein paar Worte nur, die keinem andern irgendetwas sagen würden. Meinetwegen mag man es das Samenkorn nennen, das ich pflanze und aus dem — vielleicht — einmal irgend etwas heraus wachsen mag. Vielleicht auch nicht: die meisten Samen treiben keine Keime. Den Gedanken nun trage ich mit mir herum, durch Monate, oft durch Jahre. Ich beschäftige mich immer wieder mit ihm, studiere, betrachte ihn von allen Seiten, in all seinen Möglichkeiten. So wächst er, nimmt langsam Form an, eine rohe, plumpe, unausgeglichene Form. Er ist ein Schatten, ihm fehlt die Welt, in der er leben kann; die muß ich nun suchen. Endlich habe ich sie gefunden — ich weiß, wo sie liegt, in welchem Lande, in welchem Jahrhundert. Aber ich kenne sie noch nicht — und ich muß sie kennen. So reise ich denn, oder ich studiere in allen möglichen Bibliotheken: das Milieu, das ich schildere, muß ich kennen, als ob ich darin geboren wäre.

Bei alledem habe ich noch keine Zeile geschrieben, höchstens ein paar Notizen gemacht und ein paar glückliche Wendungen aufgeschrieben, die mir gelegentlich einfielen. Und die eigent-

liche Arbeit fängt noch nicht an: ich muß erst wieder weit weg sein von meinem Milieu, räumlich und zeitlich. Ich muß es beherrschen können, wie ein vertrautes Instrument, aber muß mich von ihm distanzieren, muß ganz über ihm stehen. Und dann, endlich, kann ich beginnen.

Ich habe meinen Stoff, ich habe mein Milieu; ich bin irgendwo am Meer, weit weg von aller Welt, in stillster Ruhe, nun soll ich schreiben. Ich schreibe auch — eine halbe Seite an einem Tage. Manchmal auch zwanzig Seiten. Und dann — zerreiße ich sie wieder am nächsten Morgen. Ich laufe stundenlang spazieren, um einen einzigen Satz zu finden. Ich bin unruhig, nervös, ich bin ungenießbar, mache andere Menschen krank und mich selbst. Aber ich schreibe, und langsam, ganz langsam fügt sich der Bau. — Ich brauche irgendeine Weisheit — Gott, eine lächerliche Kleinigkeit oft — um einen Vergleich schöner zu formen, ein Bild plastischer herauszuarbeiten. Aber ich habe nichts da, — so schreibe ich, telegraphiere an Freunde. Es ist lächerlich, ich könnte die Phrase ganz gut entbehren — — aber ich muss sie haben, es geht nicht anders. Und ich laufe tagelang herum wie ein Verrückter, bis ich Antwort bekomme. So geht es weiter, jede Stunde bringt neue Qualen. O ja, manchmal hat man Glück! Man schreibt — und es steht da, steht da, groß und klar und nicht zu tadeln. Dann sage ich: ich schrieb es nicht — es in mir schrieb es. Der Rausch, Herrgott, der Rausch ist immer da, Tag und Nacht, aber wie selten ist er etwas wert — — allein. Man muß ihn haben, freilich, in immer neuen Formen. Aber man muß Herr über ihn sein, wie man Herr ist über seinen Stoff, sein Milieu. Manchmal fehlt er, ist weg von heute auf morgen. Oder er ist da — — aber nicht so wie man ihn will. Heiße Lust fühlt man und gebraucht das Glück der Grabesruhe. — Da nimmt man Mittel — die keinen Laien etwas angehen. Sie kennen und sie anwenden zu lernen — für seine Individualität — kostet etwas; die Nerven gehen dabei zum Teufel, und einiges mehr. Freilich sie nützen, das ist gewiß; aber diesen Nutzen bezahlt man teuer.

Aber ist's nicht gleichgültig, womit ich dünge, und wie ich diesen Dünger bezahle? Wenn nur meine Feuerlilie schön wird! — Die alte Phrase ist nicht so erlogen: daß manche Dichter mit Herzblut ihre Verse schrieben.

Endlich bin ich zu Ende, meine Geschichte ist fertig. Fertig? Ich nenne es so. In der Tat ist nur das Gerippe fertig. Und ich schreibe sie wieder, um ihr Fleisch zu geben. Und noch ein drittes Mal, um sie anzuziehen. Ein ewiges Ändern und Verbessern, ein Streichen und Feilen, kaum eine Zeile bleibt stehen. Immer neue Qual: die Technik, über die man nie ganz Meister wird, weil sie immer eine andere sein muß, der Stil, der sich nie eng genug dem neuen Stoffe anschmiegen will. Die letzte Zeile — der letzte Punkt. — Ruhe? O nein, das Fieber läßt mich nicht. Und ich muß weiter schreiben, eine andere Geschichte. Aber die erste schicke ich gleich fort — um nur nicht in Versuchung zu kommen, noch einmal daran zu gehen. Die Zeitschrift zahlt mir dann 100 Mark dafür, sogar 150 Mark; meine Kunst trägt mir einen Tagelohn bis zu 1,17 Mark. Freilich darf ich dann nur die Zeit des Schreibens rechnen, nicht die der Vorarbeiten.

Sie trägt mir noch anderes ein: eine entzückende Blütenlese von Beschimpfungen, die mir regelmäßig meine Ausschnittbureaus senden. Ein sehr deutscher Professor nennt mich den widerwärtigsten Judenjungen in ganz Deutschland, ein anderer Kritiker einen blutgierigen Sadisten, ein Dritter ein Musterbild ekelhaftester Perversität. Der eine meint, es sei absolut keine Kunst, wenn man nur seine Erlebnisse mehr oder weniger geschickt nacherzähle, und der andere „es sei lächerlich, heute noch phantastische Geschichten zu schreiben, die mit dem Leben so gar nichts zu tun hätten". — Gewiß habe ich eine Genugtuung, ich sehe mein letztes Buch nach wenigen Monaten in sieben fremden Sprachen erscheinen, ich bekomme lange Artikel aus französischen und englischen, russischen, schwedischen und tschechischen Blättern, die mir gerecht werden. — Aber kann mir das ein Äquivalent dafür sein, daß mein Volk, das ich liebe, so durchaus nicht versteht, was ich will?

Unsere Literatur ist alt. Und jeder alten Literatur geht der Stoff aus. Die Technik, die Form, der Stil muß uns diesen Mangel ersetzen, und sie können es bis zu dem Maße, daß wir vollendete Kunstwerke haben, deren stoffliche Erfindung ein Minimum ist. Ein einziges uraltes Thema finden wir tausendemal behandelt; es ist dann die Sache des Künstlers, ihm immer neue Seiten und Möglichkeiten abzugewinnen: wenn auch das

schließlich nicht mehr geht, es in einer Form zu geben, die für alles andere entschädigt. Aber man macht aus der bittersten Not eine Tugend, wenn man behauptet, das Stoffliche verachten zu können. Ich weiß recht gut, daß ich reichere Erfindung und mehr stoffliche Phantasie habe, als irgend ein anderer lebender deutscher Dichter — und es ist gerade das, weshalb man mich beschimpft. Die Form, den Stil, das erkennt man gnädigst an; aber „die blutrünstige Phantasie", „die auserlesenen Scheußlichkeiten", „das gräßliche Spiel von Wahnsinn und Leiden", „die nie dagewesenen Ungeheuerlichkeiten", die „ekelhaft verblüffenden Tricks", „die entsetzlichen Ausgeburten einer satanischen Empfindung" und wie man immer meine Erfindungsgabe bezeichnet — — das ist es, was man mir zum Vorwurf macht: immer das Stoffliche. Genau so haben ihre Zeitgenossen einen Th. A. Hoffmann und E. A Poe beschimpft.

Wer zuerst „Herz" und „Schmerz" reimte, war ein Genie; wer es heute tut, ist ein Esel. — War es nicht Heine, der das sagte? — Und man wird mir zugeben müssen, daß in unserer späten Literatur man neue Stoffe nicht überall auf der Straße findet. Wer auf sie nicht verzichten will, wer außer der vollendeten Form auch stofflich neu tönen will — — und man mag mir glauben, es ist weitaus das schwerste — der muß in ferne, unbekannte, unbewußte Lande gehen, der muß mehr sehen, mehr empfinden als andere Sterbliche. Und robur et aes triplex darf ihm auch nicht fehlen.

Ich habe neue Lande entdeckt und gedenke es noch weiter zu tun. Ich habe in den Tiefen der Menschenseele Möglichkeiten gefunden, die kein anderer vor mir gesehen hat und habe sie heraufgeholt ans Tageslicht. Mögen mich die Philister hinter ihrem Ofen darum schelten, die hübsch artig die Ackerkrume ihrer kleinen Oberfläche bestellen und Kartoffeln ziehen, diese anständigen Bürger, die „nie und nimmer zu schauen begehren, was die Götter gnädig verdecken mit Nacht und Grauen". —

Ich begehre gerade das zu schauen, und ich lache über ihren Alltagskram — mögen sie mich immerhin darum angreifen und bespeien.

Hans v. Kahlenberg

Die einzige Erklärung oder Rechtfertigung, wenn eine solche gebraucht wird, für künstlerische Tätigkeit scheint mir in dem sehr innigen und ganz unvergleichlichen Vergnügen zu liegen, das der Schaffende dabei empfindet.

Alle anderen Erklärungen, besonders die pathetischen, wollen mir wenig stichhaltig vorkommen. Die Welt könnte zur Not ohne Kunst und ohne Künstler existieren, es fehlte ihr ein Genußmittel! Das ist alles. Selbst die Verbreitung großer Gedanken, der Gang des Fortschritts hängt nicht notwendigerweise an Büchern oder Schriften. Die Tat und das Beispiel wirken weit stärker. Alle großen Menschheitsideen, die Legenden der Religionen haben sich unter Unbelesenen durch Jahrhunderte erhalten. Ein so großer Künstler wie Goethe fand in seiner pädagogischen Provinz das Theater entbehrlich, weil es eine so wichtige Charaktereigenschaft, wie die Wahrhaftigkeit, zukünftiger Idealbürger beeinträchtigt.

Das Leben wäre traurig, streng, einförmig ohne die Kunst — es wäre immerhin ein Leben, unter Umständen ein jeder Hochachtung würdiges Leben, die Kunst ist Zierde, ist Heiterkeit und Anmut, ist Spiel! Nichts bejaht das Leben so unbedingt und freudig, so sieghaft wie die Kunst oder die geschlechtliche Liebe. Selbst das ultrapessimistische Kunstwerk glaubt noch an die Welt, hält sie für verbesserungsfähig — eine große, fast unbescheidene Sache, die die Allergrößten nicht mal brauchen, um sich am Lebendigen zu freuen, um es zu bewundern und zu betrachten, es nachzubilden.

Je heiterer, unbefangener, spielerischer der Künstler arbeitet, desto näher ist er der Erfüllung, ist er der Gottheit, die aus Erde Menschen formte und Bäume und Walfische, die Sonne und Mond und Sterne uns leuchten läßt! Nur indem er zuhört, begreift er den reizenden Rhythmus der Dinge, einen tanzenden, spielenden, den es niemals möglich sein wird in mathematische Formeln oder in Moralvorschriften zu zwingen. Naturwissenschaftliche Beschreibungen werden Gedichte, wie Darwin über der Befruchtung der Pflanzen oder im Gang durch den Urwald am Schlusse seines Werkes über Artenentstehung zum Dichter wird.

„Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag."

Die Nachtigall schlägt den gleichen Rhythmus nach, er klingt an im jauchzenden Lallen des kleinen Kindes. Und der Künstler, er, wie das Kind, ist der Glückliche, mit dem die Vögel sprechen, der die blaue und diaphane Seele der Glockenblume fängt und im Wind seine eigenen Fibern und Nerven nachbeben fühlt. Er ist das Instrument, worauf süße, traurige oder tiefsinnige Weisen „sich" spielen. Er hat keinerlei Verdienst, keinerlei Moral, folgt keinem Gesetz. Er ist von Gottes Gnaden, er wirbt um Liebe. Man liebt ihn oder läßt ihn um Liebe hungern. Er wirbt immer von neuem, wie die Pracht der Schöpfung, wie der feuchte Maimorgen oder die ragende Majestät des Berggipfels.

Er wirbt bei den Strengen, den Ernsthaften, den Feierlichen, bei den 99 Gerechten, die Jesus nicht liebten, ihn, den größten Künstler, dem die Lilie auf dem Feld und das Samenkorn Gleichnisse geben, der die Schönheit als oberste Gesetzmäßigkeit im gerichteten Verbrecher erkannte und den verlorenen Sohn mit Musik und Festgewändern bewillkommen läßt. Indem er vor uns die vollkommenste Harmonie hinstellt, war der vollkommene Mensch, war der Verlorene aus dem Paradies wiedergefunden.

Glückliche Kinder spielen im Sande, sie bauen und formen. Bleibt etwas von allen diesen Gebilden? Es ist unwahrscheinlich, daß bei einem künftigen Zusammenstoß von Himmelskörpern oder beim Eintreten der Eisstarre auch nur die Gesänge Homers oder die Parthenon-Säulen bleiben. Ihr Baumeister war ein Glücklicher und Homer war ein begnadeter Blinder. Sie haben Freude ausgeteilt mit vollen Händen, haben das Leben glühend, schön und fruchtbar gemacht. Wir lieben sie als unsere größten Wohltäter und verehren die Kraft der Helden, die aus zur Erde gebeugten, dürftigen und ängstlichen Geschöpfen Liebhaber und Stürmer, Eroberer und Heilige, Achilles und Helena, Jago und Macbeth, Zeus und Aphrodite schuf.

Paris. Juni 1908.

Otto v. Leitgeb

Ich beneide jeden Künstler, der imstande ist, etwas darüber zu sagen, wie seine Werke oder wenigstens eines oder das andere davon entstanden; was er innerlich dabei erlebt hat; was er davon gewonnen; was er damit — verloren zu haben glaubt; — was er von dem Phänomen der künstlerischen Konzeption meint, — kurzum, was er uns von dem größten Wunder der menschlichen Begabung zu sagen weiß — von dem Wunder nämlich, daß neben Gott der Mensch allein, sein schwächstes und vergänglichstes Geschöpf es ist, der etwas schaffen, wirklich erschaffen kann. Er allein, der aus den Geheimnissen der Natur Töne, Farben, Lichter Harmonien und die unnennbaren Eindrücke der Seele begriffen hat, der von den Prunkgewanden der Schöpfung das Rätsel Schönheit herabgelesen und auf einer Skala von unzählbaren Empfindungen zu einer Symphonie erhoben hat. Ich beneide den Künstler, der seinen Mitmenschen das entzündende Schauspiel gewähren kann, auch nur einen einzigen Blick in das Geheimnis dieses Schaffens zu tun, auch nur wenige Minuten die Seele des Meisters am Werke zu sehen . . . Verwunderung und Anerkennung zwingt es mir ab, wenn ein Dichter glaubt sagen zu können, „wie" man einen Roman, eine Novelle, ein lyrisches Gedicht, schreibt, wenn er vermag, das rein Technische von seiner Kunst zu lösen und anderen wirklich, (wirklich) verständlich zu machen . . , ich vermag aus eigener Anschauung nicht zu sehen, ob und wo das der Fall sein mag; aber ich bin äußerst skeptisch dagegen eingenommen. Auch vermag ich selbst nichts von alledem. Mit unruhigem Herzen, erregt in tiefer Liebe und gänzlich unsicher stände ich vor meinen Büchern, wenn ich selbst über sie etwas sagen sollte; — hundert Stimmen rufen und klingen, — auf welche sollte ich wohl hören? — Und wenn ich zu sehr drängen wollte, erhüben sich vielleicht die vielen geschriebenen Blätter; — allmählich ginge es hindurch wie wehender Sommerwind oder fröstelnder Herbststurm. Die Blätter rauschen, rauschen . . . sie fallen ineinander wie Wellen. Immer und immer würde ich nur empfinden, daß ich all dies gedacht, gefühlt, gedichtet habe, weil ich nicht anders konnte, und so, wie ich anders nicht

konnte. Und von der Stimme, die mir Gedankenkeime ins Ohr geflüstert, daß sie sich bis in die Seele senkten und als mein eigen wieder daraus emporstiegen, hörte ich nur undeutliches Klingen und lockendes Rufen, als trüge der Wind ein Echo durch den Wald und gösse es den Wellen entgegen, die am Strande rauschen.

Erich Schlaikjer

Ich komme der Aufforderung der Literarhistorischen Gesellschaft gerne nach, weil ich in ihr eine Anteilnahme erblicke, die um so angenehmer berührt, je weniger man in diesem Punkt verwöhnt ist. Ich werde freilich nicht viel zu bieten haben, nur einige kleine Mitteilungen aus meinem persönlichen Leben; über mein eigenes Ich, über mein Wesen als Mensch und Schriftsteller vermag ich aus dem einfachen Grunde nichts zu sagen, weil ich von niemandem weniger weiß als von mir selber. Man hat nur ein Gefühl seiner selbst, nie eine Erkenntnis. Die alte Forderung: „erkenne dich selbst", mag für die praktische Lebensweisheit von Bedeutung sein — insofern etwa, als man durch ein einfaches (und nicht einmal langweiliges) Experiment feststellen kann, ob man zwei Liter Wein mit Ehren verträgt, oder ob man sich besser mit nur einem begnügt. Wenn man aber von diesen einfachen Dingen der Praxis absieht, ist für uns nichts so zuverlässig unter Schloß und Riegel gelegt, als die Erkenntnis unseres eigenen Wesens. Wir bleiben ewig der eigenen Erkenntnis fremd und führen unser Leben traumhaft und unbewußt. Wir sind wie die Gestalten eines Dramas, die poetisch aufhören zu sein, sobald sie etwas von sich selber wissen. Der liebe Gott (den die freigeistigen Journalisten gelegentlich doch unterschätzen) ist ein viel zu respektabler Autor, als daß er den Garten seiner Schöpfung mit so stümperhaften Existenzen beleben sollte. Wir leben und weben in dem allgemeinen Traum; aber wir wissen nichts von uns.

Ich bin in einer kleinen Küstenstadt des nördlichen Schleswigs geboren. Wenn im Sommer die blaue Ostsee glänzt und schimmert, liegt ein sehr freundlicher Glanz über den roten Dächern meiner Vaterstadt und über den gesegneten Fluren, die sie umgeben.

und in die sie sich hineingebettet hat, recht wie ein Gourmand, von Hügeln beschützt und durch andachtsvolle Buchenwälder (wie durch einen Zirkel der Stille) gefeit. Im Herbst und im Winter kann dann die Ostsee sehr grau und mürrisch werden; dann ist es kalt und am Abend pfeift der Wind vom Meer in die dunklen Gassen hinein und in den Gaslaternen flackern die Flammen in ratlosem Entsetzen hin und her — — als fänden sie es horribel, daß auf alte ehrbare und nachweislich tugendhafte Gasflammen nicht die leiseste Rücksicht genommen wird. Oder kann man etwa die Haltung und das Dekorum wahren, wenn man bald auf die rechte und bald auf die linke Seite geworfen wird und das ohne alle Etikette? Dann huschen mancherlei Licht und mancherlei Schatten die Häusermauern entlang, und in der Phantasie eines guten Knaben bleibt das für immer ruhen.

In der Kindheit war ich auf den Spielplätzen und auf den schwedischen Schoonern unten im Hafen ein sehr wilder Junge; ich war aber ein sehr stilles Kind, wenn ich über meinen Büchern saß, die freilich mit den Büchern der Schule nie etwas zu tun hatten; und wenn Weihnachten seinen Märchenduft durch den kalten Norden sandte, dann war ich auch ein gutes Kind und sehnte mich nach der feierlich erhellten Kirche, nach der Orgel und nach dem klugen bleichen Mann, der damals auf der Kanzel stand — mir ist, als wäre mir von dieser ganzen Mischung etwas für immer treu geblieben, so wenig ich je hinter den Zusammenhang habe kommen können.

Als Kind war ich so glücklich, wie ein gesundes Kind nur immer sein kann, wenn es treue Eltern und ein behagliches Vaterhaus hat. Im übrigen ist es ja nicht wahr, daß die Kindheit ein Paradies ist. Das Glück ist am ehesten beim gewordenen Mann. Kindheit und Jünglingsalter sind Zeiten des heftigen Werdens, und jedes Werden (als ein Gebären) ist von Schmerz und Fiebererscheinungen begleitet. So sehr ich den genannten Stadien dankbar bin, weil sie sich äußerlich in glücklicher Form vollzogen, so sehr freue ich mich, daß sie hinter mir liegen und daß ich über die Krisis hinweg bin. Ich bin in diesem Punkt der Gegenwart froh.

Die Bücher und das Theater (ein kleines Theaterchen mit guten Truppen aus der dänischen Hauptstadt, aber mit schlechten

Stücken, die ich als wunderschön empfand), haben mir als Kind wohl die glücklichsten und farbenreichsten Stunden gegeben, und das ist bis heute so geblieben, obwohl ich inzwischen Schriftsteller und Theaterkritiker geworden bin. Und wie der Mensch nun einmal ist, bin ich nach diesen beiden guten Dingen immerdar gewandert und werde danach wohl wandern, solange ich in dem aktuellen Prozeßbericht des Lebens irgendwie figuriere.

Einige Jahre habe ich (in des Wortes buchstäblicher Bedeutung) auch als Schauspieler gewandert, aber nicht um die Literatur zu verlassen, sondern um mich ihr zu nähern. Die Existenz als Schauspieler gab mir die Möglichkeit einen Beruf zu verlassen, den ich liebte und liebe, der mir aber zu einer Fessel wurde. Ich glaube nicht, daß es sich in diesem Fall um eine künstlerische Selbsttäuschung handelte. Ich empfand sehr klar, daß ich nur ein intelligenter, tüchtiger Schauspieler werden konnte, und das würde ich auch heute noch sein, wenn ich mein altes Handwerk wieder bemühen wollte. Daß ich jemals Theaterkritiker werden würde, sah ich damals nicht voraus. Für diesen Teil meiner Tätigkeit sind mir die Schauspielerjahre eine in ihrer Art unersetzliche Vorbereitung gewesen, und dann sind sie mir eine liebe und schöne Erinnerung, was ein kleiner Rentier des Lebens nicht verachten darf.

Seit etwa zwölf Jahren bin ich nun Schriftsteller und versuche, ein Bild der Welt in meinen Büchern zu schaffen. Ich liebe die Bücher am meisten, die die Farben des Lebens tragen. Ich wollte, die meinen hätten sie.

Wilhelm Schmidtbonn

Wenn ich von dem Ziele sprechen soll, daß mich bei meiner letzten Arbeit, dem Drama „Der Graf von Gleichen", leitete, so muß ich sagen — vorausgesetzt, daß man beim künstlerischen Tun überhaupt von einem Ziel reden kann —, daß mein Wille war, einer neuen deutschen Theaterkunst das Feld bereiten zu helfen. Nach der Enge und Zweckwidrigkeit des Naturalismus ist von selber die Zeit gekommen für die Weite und Freiheit des Stoffs, für die Kunstgemäßheit der Darstellung. Das Theater

dient nicht dem Leben, sondern der Kunst. Daher empfängt es seine Gesetze aus sich selber, aus dem weiten Raume, aus der großen Versammlung von Menschen darin, die einige Stunden gebannt und steigernd gebannt sein will. Darum hat alles Kleine und Zuständliche nichts mit dem Theater zu tun, der Wille und sein Kampf mit dem Gegenwillen hat hier allein das Recht. Zumal der Aufbau des Geschehens und der sprachliche Ausdruck des Geschehens dürfen ganz nur aus dem Gesetz ihres Zweckes hervorgehen und Lebensechtheit wäre hier Kunstfalschheit.

Was den Stoff angeht, den ich wählte, so hat er mir Jahre hindurch Herz und Sinne bedrückt. Es ist mir unmöglich, zu sagen, was mich mehr daran knüpfte: der Reiz und die Möglichkeit eines dramatischen Ausbaus oder ein inneres Erleben, das hier Verwandtheit fand.

Brauchbar wurde der Stoff für mich natürlich erst dadurch, daß ich die äußere Verwandtheit seines Geschehens mit einem eigenen vergangenen Lebenszustand umgestaltete in eine innere Wesensgleichheit des handelnden Menschen, der zugleich, als ein auf dem Theater Handelnder, einen großen Willen haben mußte.

So mußte denn aus dem idyllisch heiteren Grafen der Legende ein Mensch werden, der nach einem Leben in Kerkernacht den Willen hat, nun doppelt zu leben, der sich versteigt in seiner Forderung an das Leben. Aus der heiter willigen Gräfin der Legende mußte die versagende kämpfende Frau werden, an deren Widerstand der Glückswille des Grafen zerbricht.

Nun wäre freilich mit der Tatsache, daß so die Legende auf den Kopf gestellt ist, nichts geschehen. Aber ich glaube, daß, wie die Legende des Buches stets ihren wundersam ergreifenden Wert behalten wird, diese Umgestaltung für die Bühne nicht nur möglich, sondern notwendig war. Nur dadurch war überhaupt ein Wert der Bühnendarstellung möglich, denn auch Legende und Theater haben eben ihre eigenen Gesetze.

Schruns in Montavon.

Mathieu Schwann

Großkönigsdorf am 14. Juni 1908.

Sehr geehrter Herr!

Wenn ich zu Ihrer freundlichen Anfrage Stellung nehme, so tue ich es am liebsten in der Form eines Briefes, und obendrein so kurz als möglich, da ich über meine Absichten und Ziele, über Problemstellung oder Formgebung, über die Entstehungsgeschichte meiner Werke eigentlich nur zu sagen habe: Die Seele ward schwanger, und es zwang sie zu gebären.

Wer sie schwanger machte, war das Leben, mein Leben, das allgemeine Leben. Sie können anfangen mit meiner schweren bayrischen Geschichte — es gab Historiker, die sie keine Geschichte nannten, aber was liegt daran —: ich wollte mir klar werden über das wirkliche Werden und Wachsen eines Volksstammes, eines Volkes, und so mußte ich das „Milieu" heranziehen: Boden, Heimat, geistiges oder kulturelles Milieu — und das letztere bedeutete Rücksichtnahme auf die Geschichte Europas. Wenn Kant, glaube ich, oder Herder oder Schopenhauer meint, in der Dichtung liege mehr innere Wahrheit als in der Geschichte, und wenn „Historiker" glauben, diese Geschichte sei keine Geschichte, so mögen sie recht haben, indem ich gar nicht anstand, da, wo die „Quellen" versagten, von Meilenstein zu Meilenstein dennoch den Weg zu zeichnen, also meiner Arbeit die größere innere Wahrheit der Dichtung zu sichern.

Als zweite Arbeit folgte meine kritische Studie über Jansen — ein Bekenntnisbuch voll des ganzen zurückgehaltenen Unmutes über die Sophistik Jansens, voll auch von der drängenden Liebe zum deutschen Volke, an der Vergangenheit zu lernen, und sich seine Hereinfälle nicht als höchste Glückserfahrungen umdeuten zu lassen. Da Jansen noch lebte, während ich schrieb, ward der Stil ganz auf Kampf gestellt. — Heinrich Emanuel — ohne Vorbild, ganz aus dem inneren Drang entsprungen, der Güte meiner Mutter — sie starb 1892 — ein Denkmal zu setzen, der Erziehungsfrage auf den Leib zu rücken und aus den tosenden Wirren der Zeit und meines eigenen Lebens mit den Idealen meiner Jugend eine innigste Zwiesprache zu halten. Die Sprache darum schlicht und licht. — „Liebe" — vor „Sophia" geschrieben

— ganz Geist, ganz innerstes Erleben, ganz sehnsüchtiges Erwarten, ein volles Einsgefühl meines Lebens mit dem Leben der Gegenwart mit dem Soll und Muß der Zukunft für alle und mich. Von selbst, ohne Frage nach der Formgebung, entsprang die Form und Sprache. Der Poeta schloß innigsten Bund mit dem Vates.

„Sophia" — ein Buch der Rechtfertigung meines Denkens, der Klarstellung einzelner Zeit- und Menschheitsprobleme, darum kritisch rückwärts sehend und dichterisch vorwärts weisend. Darum der Stil scharf und klar nach der einen Seite, umfassend und hell nach der andern.

Auf diesen Pfaden wandelte ich auch mit den meisten meiner Feuilletons und Essays. Alles entsprang einem inneren Zwang, der mit der Niederschrift eigentlich schon gebrochen war. Daher erklärt es sich, daß eine ganze Reihe fertiger Arbeiten (Gedichte — alle unveröffentlicht, Dramen, Bücher, selbst meine auf ernsten Archivstudien beruhende Doktorarbeit) Manuskript blieben; während andere Arbeiten infolge des Kampf- und Notstandes fast meines ganzen Lebens unvollendet blieben. So ein Humorroman aus meiner bittersten Zeit, so die Fortsetzung Heinrich Emanuels, dessen zweiter Band den Stürmer ganz hinab bis zum wildesten Anarchismus führen sollte unter dem Titel: „Ein ganz verkommener Mensch", und dessen dritter Band die innere Läuterung, den festen Zusammenklang von höchstem Idealismus mit der Tat und Wirksamkeit in starker Selbstbeschränkung zu schildern versuchen sollte.

Ein Buch „Ich und der andere", Grundlage einer natürlichen Ethik, liegt ungedruckt.

Dann reizte mich die Neuschöpfung Deutschlands, der Krieg von 1866 und 1870. Aber nicht als Geschichtsbuch, sondern als Roman. Der Verleger, dem ich den Plan vorlegte, versagte. Ich war so weit, daß ich nun nicht einmal mehr der Niederschrift bedurfte. Wenn das Bild vor mir stand, und ich die Sicherheit hatte, daß meine Technik ihm gewachsen wäre, war es mir fast genug. Die Freude der Ausführung — denn das ist eine Freude, eine hohe und schöne — brachte ich meinen Schicksalsgöttern zum Opfer mit der absoluten innern Gewißheit, daß ich einmal doch dazu kommen würde, nicht dieses und jenes Bild zu machen, das mir gerade vor Augen trat, sondern das Bild, in dem all

mein letztes und tiefstes Ringen zum Ausdruck kommen würde. Es soll wohl nicht sein, denn die Augen, die mir Mut zu allem schwersten Ertragen machten, sind erloschen. Liebe, Sophia, selbst die Geschichte der Kölner Handelskammer, hundert Arbeiten danke ich dieser innigsten, stärkenden Gemeinschaft. Auch noch mein letztes und wehestes Buch: „Zwiegespräche mit einer Toten“ (unveröffentlicht).

Sie sehen — nie hatte ich ein Verhältnis mit der Literatur, nie eins mit der Kunst oder Wissenschaft, sondern immer nur mit dem Leben selbst, mit den Lebendigen, mit dem Leben in seiner tiefsten Bedeutung. Und diese Liebe zum Leben, die Liebe des Lebens, dieses unmündigen Kindes, das nach Verstehen ringt, nach Vernunft sich sehnt, das vom Urtrieb zur Allweisheit und Allmacht in stetem rastlosen Erneuern getrieben wird — ein wahrhaftiger Wuotan und Wanderer, dem meine Liebe den Namen gab, der Sucher, der nie im Gegebenen Rastende — diese Liebe des Lebens zwang mich zu Kunst, Wissenschaft, Literatur, ihm, dem Unmündigen, zu helfen aus seiner Bedrängnis. Denn alle Wissenschaft, alle Kunst ist Dienst des Lebens, soll es sein, und wo sie es nicht ist, ist sie Spielerei oder gar noch viel Schlimmeres.

Da haben Sie mein Bekenntnis. Es klingt hart, wie mein Schicksal, das mir meine Liebe ermordete und ihren Pagen dazu: meinen sonnenfrohen Humor.

In vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

M. Schwann.

Die Musik mein Zuchtmeister

Auto-Biographisches von Carl Spitteler

Als ich einst, ein Siebzehnjähriger, mit einem bestimmten Willensschluß, den ich genau nach Stunde und Ort datieren kann, mein Leben der Poesie widmete, wer war ich da? was besaß ich und was besaß ich nicht? was brachte ich mit?

Ich war ein über alle Maßen eigensinniger Mensch, der

jede äußere Einwirkung ablehnte, ja verabscheute, fest entschlossen, alles von innen zu holen und zu lernen. Das war ich und das bin ich noch, ich habe niemals weder Vorbilder noch Lehrer für meine Poesie gehabt. Ich besaß eine verschwindend kleine Kenntnis poetischer Werke; von den deutschen Klassikern hatte ich nur weniges gelesen mit scheuer Hochachtung, aber mäßiger Begeisterung. Ich besaß auch kein Verständnis und wenig Liebe zu den antiken Klassikern, mit welchen man mich auf dem Gymnasium quälte. Ich verspürte sogar eine gewisse Abneigung gegen die Poesie; im Drama mochte ich die Reden nicht, die Lyrik erfüllte mich mit Ekel. Wozu in der Poesie die Sprachkunst diene, das ging über meine Begriffe. Das war meine poetische Ausrüstung.

Dagegen brachte ich mit: im allgemeinen eine demütige, heilige Verehrung der Kunst, so daß ich es für eine Schande hielt (und noch halte), in den Künsten etwas Unvollendetes, geschweige etwas Mißlungenes von sich zu geben; das galt und gilt mir für schlimmer als silberne Löffel zu stehlen. Ferner brachte ich mit: einen unerschütterlichen Glauben an die Kraft des Willens. „Was man ernstlich will, das kann man", so lautete mein Grundsatz. Darum konnte ich es denn auch wagen, die Poesie trotz meinem bisherigen Missverhältnis zu ihr zu ergreifen; ich glaubte eben es erzwingen, die Muse notzüchtigen zu können. Ich brachte ferner mit: den festen Willen, in der Poesie die höchste Stufe zu erreichen. Ich mußte das schon deshalb wollen, weil ich den Dichternamen wie einen Makel, die Dichtertätigkeit wie eine Lächerlichkeit, beinahe wie eine Schande empfand, für den es eine Entschuldigung bedürfe; die Entschuldigung aber konnte nur die Meisterschaft liefern.

Im besonderen brachte ich mit: eine Wunde: ein durch äußere Umstände verpfuschtes Talent: das Maler- oder Zeichentalent. Bis zu meinem 15. Jahre glaubte alle Welt mich von der Natur so deutlich als möglich zum Maler bestimmt, mich selber zog eine unsägliche Sehnsucht zur Zeichenkunst, so daß ich später viel Mühe hatte, es Gottfried Keller zu verzeihen, daß er, nachdem ihm das beneidenswerte Glück geworden, Maler werden zu dürfen, die Malerei mit der Dichtkunst vertauschte. Mir wurde das mit allen Fibern der Seele ersehnte Glück der Malerei nicht zuteil, ich mußte dieser meiner schönsten Hoffnung

entsagen. Mit dem Augenblick aber, da ich endgültig entsagte und mich notgedrungen der Poesie zuwandte, begrub ich auch das zerstörte Talent; ängstlich vermeidend, jemals eine Erinnerung daran wachzurufen. Diese Furcht vor den Erinnerungen ist wahrscheinlich der tiefste Grund, warum ich fortan die bildenden Künste gänzlich aus meinen Augen und meinen Gedanken entfernte. Man sieht mich niemals in einer Bildergalerie, man wird schwerlich in meinen Schriften ein Beispiel aus der bildenden Kunst angeführt finden. Diese Kunst ist mir fremd, deshalb, weil ich sie einst mit einem grausamen Schnitt zugleich mit einem großen Stück Herz wegoperierte. Also mit der bildenden Kunst hatte ich fortan nichts mehr zu tun, nicht einmal als Genießender, geschweige denn als Lernender. Eine andere Frage ist, ob nicht unbewußterweise und wider Willen die angeborene Gewohnheit, die ganze Welt mit dem Auge und dem Interesse des Zeichners anzuschauen (perspektivische Wonne, Bildflächensehen, Rahmenbildung usw.), mir nicht in meine Poesie hineingespielt habe, zu Nutz oder zu Schaden. Ich glaube wirklich nachträglich zu beobachten, daß sie mir bis zu meinem fünfzigsten Lebensjahre ganz bedeutend mitgespielt hat, und zwar, nach meiner Meinung, die meiste Zeit zum Schaden, erst seit 10 Jahren zum Nutzen. Doch das kann ich selber nicht recht beurteilen, weil eben die Einwirkungen unterhalb des Bewußtseins stattfanden.

Ferner brachte ich mit: eine innige Liebe zur Musik, zugleich mit ursprünglichem, ganz unmittelbarem Verständnis der musikalischen Formen. Das war nun eine jüngere Errungenschaft als das Zeichentalent. Zwar mag ja die Musik von jeher inwendig geschlummert haben; allein sonderbare Umstände brachten es mit sich, daß ich bis zu meinem fünfzehnten Jahre weder ein klassisches Musikstück hörte noch von meinem intimen Verhältnis zur Musik die mindeste Ahnung hatte. Wenn einer als einzige Musikinstrumente Trommel und Guitarre kennen gelernt hat, so kann er sich einstweilen wohl als Fremdling der Musik gegenüber fühlen. Dann als Fünfzehnjähriger hörte ich plötzlich zum ersten Male eine Sonate (Cmoll von Mozart), und das war nun eine solche Offenbarung, das erfüllte mich mit solcher Begeisterung und Bewunderung, mit solcher Seligkeit und Dankbarkeit, daß dieses Datum für meine ganze zukünftige Kunsttätigkeit bestimmend geworden ist. Sonate und Symphonie, so wie sie

Haydn, Mozart und Beethoven bauten, galten und gelten mir fortan als die höchsten Erscheinungsformen der Künste, als Muster und Vorbilder aller Vollkommenheit. Nachdem ich mich dann zwei Jahre später der Poesie gewidmet, konnte mir zwar selbstverständlich kein Musiker und keine musikalische Form unmittelbar zum Muster und Vorbild dienen, hingegen blieb die Symphonie und die Sonate, blieben Haydn, Mozart und Beethoven zeitlebens meine Zuchtmeister.

Ich will von den Einwirkungen dieser Zuchtmeister auf meine Poesie mitteilen, so viel mir mein Bewußtsein davon meldet; unbewußt mögen wohl die Einwirkungen noch viel bedeutender gewesen sein.

Zunächst ist Beethoven mit daran schuld, daß mein erstes Buch (Prometheus und Epimetheus) dreizehn Jahre zu seiner Veröffentlichung brauchte. Ich hatte nämlich, indem ich die Gewohnheiten der Musiker mit den Gewohnheiten der Dichter verglich, bemerkt, daß die Musiker mit ihrem Opus I schon ein ansehnliches und jedenfalls formell vollendetes Kunstwerk zu veröffentlichen pflegen, während die Dichter ihr erstes Werk meistens eruptiv hinauswerfen; ein poetisch bedeutendes, aber künstlerich unvollendetes Werk. Der Dichterbrauch schien mir nun schmählich, ein Verbrechen an der Kunst; ich beschloß daher, mich dem Musikerbrauch anzuschließen, also gleich mein erstes Buch ein untadeliges Kunstwerk werden zu lassen. Solange ich das nicht vermögen würde, hielt ich Schweigen für Gewissenspflicht, Veröffentlichung für eine unauslöschliche Schande. Namentlich hielt ich mir beständig Beethovens Opus I vor Augen, diese drei wunderbaren Trio, und büßte mich mit ihrem Beispiel, so oft das Gelüste nach vorzeitiger Veröffentlichung in den 13 Jahren des Ringens an mich herantrat. Mensch, auf einer Erde, wo jemand mit einem solchen Opus I aufrückte, darfst du nicht mit einem künstlerisch unvollendeten, bloß eruptiv poetischen Werk in die Öffentlichkeit.

So diente mir Beethoven zum Zuchtmeister für mein Erstlingsbuch.

Und dann hielten die Einwirkungen der großen Symphoniker auf meine Kunst nach, ja sie zeigten sich je länger desto deutlicher, und zwar um so größer, je höher hinauf ich stieg. Meine epische Kunst empfinde ich geradezu als ein Seitenstück zur

musikalischen Symphonie. Wenn ich während der Arbeit meines olympischen Frühlings etwa beiläufig nach Verwandtem umsah, so kam mir nicht etwa Böklin in den Sinn, denn alle bildende Kunst liegt ja außerhalb meines Horizontes, sondern ich hätte wünschen mögen, daß dem Leser Mozart in den Sinn käme.

Meine epische Kunst hat von den musikalischen Symphonikern folgendes gelernt: Vor allem das künstlerische Gewissen. Ferner die Erkenntnis, daß die Kunst ein feines Geschäft ist, das mit sorgfältigen Fingern, nicht mit den Fäusten getan werden will. Ferner, mit dieser Erkenntnis zusammenhängend, die gründliche Verachtung aller liederlichen Titaneien, Geniefaxen und Gigerltänze. Beethoven galt und gilt mir für den schlagendsten Beweis, daß das echte Genie, und wäre es noch so Titan, gesetzmäßig arbeitet, sogar gesetzmäßiger als jeder andere. Ich habe ferner von den Symphonikern gelernt: die zähe, geduldige Ausdauer der Arbeit sowie den Glauben, daß es auch menschenmöglich sei, selbst die größte und umfangreichste Arbeit sauber und reinlich bis in die hintersten Winkel und bis zur letzten Zeile durchzuführen. Oft genug wollte mir die Müdigkeit oder die Ungeduld zuflüstern: „das übersteigt ja Menschenkräfte". Dann beschämte mich ein Seitenblick auf die Werke der großen Symphoniker. Wirklich, ich vermute, ohne dieses beschämende und ermutigende Beispiel wäre mir mein „Olympischer Frühling" kaum möglich geworden. Ich habe weiter von den Symphonikern gelernt: die alles andere überwiegende Wichtigkeit der Verhältniswerte eines Werkes (der Proportion). Ich nenne mich denn auch geradezu einen Proportionsdichter, deshalb, weil mir das Abwägen der Dimensionen, welche einem Stück zukommen, das oberste Gesetz ist, dem sich alles andere unterzufügen hat. Wenn ich einmal weiß, wieviel Raum jedem einzelnen Teile eines Werkes gebührt, halte ich das schwierigste für getan und das Werk für gesichert. Damit zusammenhängend: die genaue psychologische Berechnung, was an jeder Stelle die Seele des Genießenden begehrt, wann es genug ist und wann es zu viel wäre, eine instinktive Berechnungskunst, welche bei den Symphonikern mit erstaunlicher Treffsicherheit gerät. Wiederum im Zusammenhang damit die Entsagung, also die Kunst, nicht ein Motiv ganz auszuschöpfen, den Mut, selbst das an sich Wertvollste nicht zuzulassen, falls es nicht an diese Stelle gehört, die Kraft

zum Morden des bereits von der dichterischen Phantasie Geschaffenen. Ich habe endlich von den Symphonikern übernommen: den Grundsatz, keine Einleitungen zu geben, sondern gleich mit dem Thema zu beginnen. Noch manches, das mir im Augenblick nicht gleich gegenwärtig ist, wäre wohl aufzuzählen, z. B. die Einsicht, daß es rätlicher ist, verschiedene Dinge klar und hart mit schroffer Trennung nebeneinander und gegeneinander zu stellen, als Übergänge und Verbindungen zu suchen. Doch das Gesagte möge genügen. Hingegen will ich noch, um einem naheliegenden Irrtum vorzubeugen, ausdrücklich bemerken, daß die Musik bei mir auf Sprache und Vers nicht den mindesten Einfluß gehabt hat; mein Vers will gar nich musikalisch sein. Überhaupt, habe ich recht beobachtet, oder täusche ich mich? ich glaube bemerkt zu haben, daß gerade die unmusikalischen Dichter Versmusik anstreben.

Aus alledem ist zu entnehmen, daß ich der Musik, oder besser gesagt den Klassikern der Symphonie und Sonate, viel verdanke und einzig ihnen etwas verdanke. Den Dichtern gar nichts, oder verschwindend wenig, die Begabung zur Malerei hat mich mehr gestört als gefördert, namentlich hat sie mich anfänglich zu den ungeheuerlichsten Irrtümern verführt. Hat mich die Musik niemals gestört? Gestört nie, wohl aber eine lange Zeit gehindert, nämlich mein Bedürfnis nach Gefühlsaussprache mittels Sprache und Vers, also nach lyrischer Poesie zurückgehalten, indem sie mir eine andere, schönere und liebere Aussprache zeigte und gestattete. Was man singen kann, mag man nicht sagen. Ein Beispiel: Als mich bei der Ausarbeitung meines Buches Prometheus überquellende Gefühle heimsuchten, fiel mir die Möglichkeit gar nicht ein, diese Gefühle in sprachlicher Verslyrik auszusprechen, sondern ich nahm ein Büchlein fremder Verslyrik vor und versuchte diese fremde Lyrik in Musik zu setzen, zu komponieren. Auch noch meine Schmetterlinge sind ja keine Gefühlslyrik, sondern optisch empfunden. Erst als ich später einmal Zorn und Grimm auszusprechen hatte, kam mir die Unzulänglichkeit und Undeutlichkeit der musikalischen Lyrik für diesen Zweck zum Bewußtsein. Hier, in meinen „Literarischen Gleichnissen", hat dann wirklich nach dem alten Spruch die „Indignation" den Vers gemacht. Diese literarischen Gleichnisse sind nun zwar, wie man mir sagt und wie ich zugebe,

wahrscheinlich noch nicht selber Lyrik, aber sie haben mir das Tor zur Lyrik aufgemacht, mir den Mund für die direkte Aussprache von Gefühlen erschlossen; soweit ich mir überhaupt erlaube, etwas in der Poesie direkt auszusprechen; es läuft mir nämlich die direkte Aussprache wider die Natur und meine Überzeugung, besser gesagt wider meine zur Natur gewordene künstlerische Überzeugung.

Damit mag's genug sein. Zur Verständigung für den Leser, den diese autobiographische Expektoration wohl etwas fremdartig anmuten wird, füge ich bei, daß ich das Vorliegende auf Begehr oder Anlaß schrieb (es wurde dringend von mir etwas Autobiographisches gewünscht) daß ich es überaus schnell und hastig hinwarf, weil meine Zeit wichtigeren Dingen gehört, daß deshalb der Stil alles Mögliche zu wünschen übrig läßt, daß aber jedes Wort, was ich sagte, buchstäblich der Wahrheit entspricht. Mag es nun gefallen oder mißfallen, ich kann, wenn ich einmal die Aufgabe übernommen, Autobiographie zu schreiben, nichts anderes tun als einfach die Wahrheit mitteilen, gefalle sie oder gefalle sie nicht.

Bibliographie

der Werke aller in diesem Heft vertretenen Dichter

Clara Blüthgen (C. Eysell-Kilburger)

Aus der Art geschlagen, Novellen. — Gute Kameraden, Novellen. — In Seeleneinsamkeit, Gedichte. — Klänge aus einem Jenseits, Gedichte. — Neue Gedichte. — Tintentropfen, Aphorismen. — Hand in Hand, Novellen (mit Victor Blüthgen zusammen). — Wenn die Flocken fallen, Drama. — Im Sonnenschein, Lustspiel. — Meine Frau hintergeht mich, Schwank. — Heimkehr, Schauspiel. — Am Tage der goldenen Hochzeit, Drama. — Frauenehre, Novellen. — Liebesleute, Novellen. — Das böse Buch, moderne Skizzen. — Dilettanten des Lasters, Roman. — Geburtstagsvorbereitungen, Schwank. — Wenn die Schatten wachsen, Roman. — Vom Baum der Erkenntnis, Novelle. — Brillanten, Novellen. — Zwischen zwei Ehen, Roman. — Königin der Nacht, ausgewählte Novellen. — Dreiklang, Novellen. — Kathia, Roman.

Die gesperrt gedruckten Sachen stelle ich am höchsten, in den Novellen „Königin der Nacht" tritt meine Eigenart wohl am stärksten hervor, die „Neue Gedichte" betrachte ich als mein Lebenswerk.

Victor Blüthgen

Gedichte.

Romane: Aus gärender Zeit. — Frau Gräfin. — Kleinere: Der Friedensstörer. — Der Preuße. — Soirethouse. — Die Stiefschwester. — Die kleine Vorsehung. — Die Spiritisten.

Größere Novellensammlungen (gemischt-wertig): Bunte Novellen. — Novellenstrauß. — Bekenntnisse eines Häßlichen u. a. — Kleinere und Einzelnes: Die schwarze Kaschka. — Gedankengänge eines Junggesellen. — Kleines Geflügel. — Der ehrliche Makler. — Zigeunerweisen. — Bruder Serafim. — Der Rezensent. — Hand in Hand (mit Clara Blüthgen). — Badekuren.

Gesammelte Humoresken: Henzi u. a. — Einzeln: Mama kommt.

Novelletten: Amoretten.

Verschiedene Genres: Das Weihnachtsbuch.

Operntexte: Die schwarze Kaschka. — Der Richter von Zalanna.

Wissenschaftliche Studie: Das Märchen und die Religion.

Für die Jugend: Im Kinderparadiese (Lieder und Reime). — Froschmäusekrieg. — Schelmenspiegel. — Tierschule u. d. f. — Gasperiden (Märchen). — Gesammelte Jugendnovellen: Lebensfrühling. — Geheimnis des dicken Daniel u. a. — Der Weg zum Glück. — Teresila die Zwergin u. a.

Ida Boy-Ed

Novellen

Abgründe des Lebens. Reißner.
Malergeschichten. Derselbe Verlag.
Die große Stimme. J. G. Cotta.
Zuletzt gelacht. Reißner.

Romane

Emmy Förster. Deutsche Verlagsanstalt.
Ich. Derselbe Verlag.
Die Schwestern. Derselbe Verlag.
Die Flucht. Derselbe Verlag.
Eine Lüge. Reißner.
Lea und Rahel. Derselbe Verlag.
Nicht im Geleise. Derselbe Verlag.
Werde zum Weib. Derselbe Verlag.
Nur ein Mensch. Derselbe Verlag.
Eine reine Seele. Derselbe Verlag.
Fast ein Adler. Derselbe Verlag.
Aus Tantalus' Geschlecht. Bertram.
Empor. Bong & Cie.
Nichts. Velhagen & Klasing.
Aus einer Wiege. Derselbe Verlag.
X. Derselbe Verlag.
Sieben Schwerter. Derselbe Verlag.
Die Schuldnerin. Derselbe Verlag.
Zwei Männer. Derselbe Verlag.
A-b-c des Lebens. Derselbe Verlag.
Die Retter. Derselbe Verlag.
Der Festungsgarten. Derselbe Verlag.
Eine Wohltat. Derselbe Verlag.
Die Lampe der Psyche. J. G. Cotta.
Um Helena. Derselbe Verlag.
Die sühnende Hand. Derselbe Verlag.
Heimkehrfieber. J. Engelhorn.

Die holde Törin. J. Engelhorn.
Ein Echo. Derselbe Verlag.

Ganz frühe Schriften, die ausverkauft sind, und die ich nicht neu auflegen ließ, habe ich nicht mit genannt.

Alles ist in Amerika nachgedruckt, und viele meiner Bücher sind in fremde Sprachen übersetzt worden.

Elisabeth Dauthendy

Im Lebensdrange. Roman. Bruns, Minden.
Vom neuen Weibe und seiner Liebe. Schuster & Löffler, Berlin.
Zweilebig. Roman. Derselbe Verlag.
Hunger. Novelle. Derselbe Verlag.
Im Schatten. Novelle. Derselbe Verlag.
Romantische Novellen. Thüringischer Verlag, Leipzig.
Vivos voco. Roman. Theod. Thomas, Leipzig.
Zur Harmonie der Seele von Lambek. (Übersetzung aus dem Dänischen.) E. Diederichs, Jena.
Materie und Gedächtnis von Prof. H. Bergson-Paris. (Übersetzung aus dem Französischen.)
Märchen in verschiedenen Zeitschriften.

Hanns Heinz Ewers

1901. Ein Fabelbuch (mit Etzel). IV. Aufl. Alb. Langen, München.
1902. Der gekreuzigte Tannhäuser. IV. Aufl. Nicht mehr im Handel.
1903. Die verkaufte Großmutter, Märchen. VI. Aufl.
1904. Hochnotpeinliche Geschichten. III. Aufl. Nicht mehr im Handel.
1904. Die Ginsterhexe. Sommermärchen. II. Aufl.
1905. C. 3. 3. Nicht mehr im Handel.
1906. Edgar Allen Poe. Essay. Schuster & Löffler, Berlin.
1908. Das Grauen. IV. Aufl. Georg Müller, München.
1909. Die Besessenen. Derselbe Verlag.
1909. Delphi, ein Drama. Derselbe Verlag.
1909. Mogauni Nameh, gesammelte Verse. Derselbe Verlag.

Hans von Kahlenberg

Ein Narr. Roman. Carl Reißner, Dresden, 1895.
Die Jungen. Roman. 2. Aufl. Derselbe Verlag, 1896.
Misere. Roman. 2. Aufl. Derselbe Verlag, 1897.
Die Familie von Barchwitz. 3. Aufl. S. Fischer, Berlin, 1899.
Nixchen. 83. Aufl. Wiener Verlag, Wien, 1899.
Die Sembritzkys. Roman. 5. Aufl. Vita, Berlin, 1900.
Ulrike Dhuym, eine schöne Seele. Roman. 4. Aufl. Derselbe Verlag, 1901.
Der Weg des Lebens. Roman. 5. Aufl. Derselbe Roman, 1903.
Die starke Frau von Gernheim. 6. Aufl. Friedrich Rothbarth, Leipzig, 1904.
Der König. Roman. 8. Aufl. Vita, Berlin, 1905.
Ediths Carriere. Roman. 9. Aufl. Derselbe Verlag, Berlin, 1906.
Der liebe Gott. Roman. 8. Aufl. Derselbe Verlag, 1907.
Die sieben Geschichten der Prinzessin Kolibri. 8. Aufl. Wiener Verlag, Wien, 1904.
Novellen: „Jungfrau Maria". „Ein Mann von Geist". 10. Aufl. Derselbe Verlag.
Häusliches Glück. 6. Aufl. Concordia, Berlin.
Lustspiel: Meißner Porzellan (mit Axel Delmar). 1906.
Der Kaiser. Eine Tragödie. Vita, Berlin, 1908.

Otto von Leitgeb

Ausklang, 2 Novellen. 1896. H. Haessel, Leipzig.
Psyche, Novellen. 1899. 4. Aufl. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.
Das Gänsemännlein, Erzählung. 9100. 3. Aufl. Derselbe Verlag.
Um Liebe, Novellen. 1900. 3. Aufl. Derselbe Verlag.
Sidera cordis, Roman. 1901. 2. Aufl. Derselbe Verlag.
Der verlassene Gott, Novellen. 1902. Derselbe Verlag.
Die stumme Mühle, Roman. 1903 4. Aufl. 1906. E Fleischel & Co., Berlin.
Bedrängte Herzen, Novellen. 1904. 2. Aufl. 1905. Derselbe Verlag.
Sonnensplitter, Roman. Derselbe Verlag.

Mathieu Schwann

Illustrierte Geschichte von Bayern. 1890/92. Süddeutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. 3 Bde. Bd. I/III.
Janssen und die Deutsche Reformation. 1892/93. A. Völsch. München.
Das Gottesgnadentum in der deutschen Geschichte. 1895. W. Friedrich, Leipzig.
Individuum und Volksleben. 1895. Derselbe Verlag.
Heinrich Emanuel, Roman. 1895. G. Fischer, Berlin.
Elsaß-Lothringen. 1896 F. Schroeter, Leipzig.
Die Rheinlande von Mainz bis Coblenz. 1899. Derselbe Verlag.
Sophia, Sprossen zu einer Phylosophie des Lebens. 1900. C. G. Naumann, Leipzig.
Liebe. 1901. E. Diederichs, Jena.
Geschichte der Kölner Handelskammer I. 1906. T. Neubner, Cöln.

Übersetzungen

Die Schiffbrüchigen, Drama von Brieux. 1902. A. Alm, Köln.

Carl Spitteler

1880/81. Prometheus und Epimetheus. 2 Bde. Sauerländer, Aarau.
1883. Extramundana. 2. Aufl. 1905. H. Haessel, Leipzig.
1889. Schmetterlinge, Gedichte Verlags-Anstalt und Druckerei A.-G., Hamburg.
1891. Friedli, der Koldri, Erzählungen. A. Müllers Verlag, Zürich.
1892. Gustav, Ein Idyll. Derselbe Verlag.
1892. Literarische Gleichnisse. Derselbe Verlag.
1895. Gotthardt. J. Huber, Frauenfeld.
1896. Balladen. A. Müllers Verlag, Zürich.
1898. Konrad der Leutnant, Erzählung. Vita, Deutsche Verlags-Anstalt.
1898. Lachende Wahrheiten. Leipzig. 2. Aufl. 1905, bei Diederichs in Jena.
1900/05. Olympischer Frühling, Epos in 4 Abteilungen; I. 1900, II. 1901, III. 1903, IV. 1905; 2. Aufl. Dieses sein Hauptwerk wird gegenwärtig von dem Dichter umgearbeitet.
1906. Glockenlieder. E. Diederichs.

Erich Schlaikjes

Der Schönheitswanderer, Skizzen. 1897. F. Fontane & Co., Berlin.
Hinrich Lornsen, Bürgerliches Trauerspiel. 1900. Derselbe Verlag.
Berliner Kämpfe, lit. Aufsätze. 1901. Callwey, München.
Des Pastors Rieke Komödie. 1902. 1.—3. Aufl. Derselbe Verlag.
Mein Freund Niels und andere Skizzen. 1905. Derselbe Verlag.
Der lahme Hans, Drama. Derselbe Verlag.
Außerhalb der Gesellschaft. Drama. 1907. Derselbe Verlag.

In Vorbereitung

In schlimmen Händen, Erzählung.

Wilhelm Schmidtbonn

Mutter Landstraße, Das Ende einer Jugend, Schauspiel. 1901. 2. Aufl. 1904.
Uferleute, Geschichten vom untern Rhein. 1903.
Die goldene Tür. Ein rheinisches Kleinstadtdrama. 1904.
Raben, neue Geschichten vom unteren Rhein. 1904.
Der Heilsbringer, eine Legende von heute. 1906.
Der Graf von Gleichen, ein Schauspiel. 1908.
Alles im Verlag von E. Fleischel & Co., in Berlin.
Noch nicht gedruckt: „Der Zorn des Achilles."

„Ziel"

(Seite 3—5 aus „Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung" von Georg Altman als Selbstanzeige)

Hören wir den Namen Heinrich Laube, dann denken wir nicht an den Politiker (denn der ist vergessen), noch an den Dichter (denn der ist vergessen) [1]), sondern ausschließlich an den künstlerischen Leiter deutscher Bühnen.

Sehen wir uns aber die wissenschaftliche Beachtung an, die dieser Mann und seine Werke gefunden haben, so finden wir fast nur literar- oder theaterhistorische Arbeiten. (So konnte man mit Genugtuung feststellen, daß in seinen dramaturgischen Werken bisweilen die angegebenen Daten mit den tatsächlichen um einige Tage differierten.) Seine praktische Tätigkeit als Bühnenleiter aber ist wissenschaftlich höchstens insoweit berücksichtigt worden, als sie vom Schreibtische aus geschah (also die dramaturgische im engsten Sinne des Wortes), über seine eigentliche Bühnentätigkeit finden wir nur kursorische meist feuilletonistische Erwähnungen oder anekdotische Erinnerungen.

Ich nun will mich ausschließlich mit Laubes „Prinzip der Theaterleitung" befassen. Es ist aber nicht meine Absicht, einen Beitrag zur wissenschaftlichen Laube-Forschung zu liefern. Es soll überhaupt kein Beitrag zur Theater-Geschichte, sondern zur Ästhetik der dramatischen Kunst sein. — Dies bedarf wohl noch einer Erklärung.

Was mir letzten Endes vorschwebt, ist ein System der Regiekunst-Wissenschaft. Geleistet werden kann eine solche Arbeit von einem wissenschaftlich (theoretisch) und künstlerisch (praktisch) gleich geschulten und gleich fähigen Regisseur als Krönung seines Lebenswerkes. Geschrieben wurde solch ein Werk bisher noch nicht. Hier ist Neuland!

Die Aufgabe des Regisseurs ist es, den Text des Dichters bühnengerecht zu gestalten und in Szene zu setzen, kurz, das dramatische Kunstwerk zu vollenden [2]).

---

[1]) Daß man zur Feier seines 100. Geburtstages im September 1906 den Direktor Laube mit dem Dichter Laube verwechselte und einige seiner Dramen zur Aufführung brachte, war wenig einsichtsvolle Pietät.

[2]) Ich halte also den Regisseur für den „Künstler der Kunst des

Dinger nennt nun „die gesamte wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Kunst“ Dramaturgie. Diese zerlegt er in eine theoretische und praktische Wissenschaft. Für Aufgabe der letzteren hält er es, „diejenigen, die sich mit dramatischer Kunst irgendwie befassen wollen, methodisch auszubilden und zu schulen“.

Demnach ist also die wissenschaftliche Behandlung der Regiekunst eine Unterabteilung der „praktischen Dramaturgie“: ihre Aufgabe ist die Schulung des Regisseurs.

Wir wissen jetzt also, was wir von dem Neuland erwarten. Hegen wir den Wunsch, vielleicht einst die Bebauung in Angriff nehmen zu können, so muß es zunächst unsere Aufgabe sein, uns selbst zu schulen.

Wir sahen uns nun nach Lehrern um und glauben, in Heinrich Laube nicht den schlechtesten gefunden zu haben. Wir wollen versuchen, unsere Erkenntnisse systematisch-kritisch darzustellen.

Zunächst müssen wir in einer „ersten Abteilung“ die Grundlagen feststellen, und zwar in einem „ersten Kapitel“ die, auf denen die Vorbildung des Theaterleiters ruhte, dann in einem „zweiten Kapitel“ die, die dieser für eine Theaterleitung forderte. In einer „zweiten Abteilung werden wir die Tätigkeit selbst untersuchen, und zwar in einem „ersten Kapitel“ die Prinzipien, denen die Darstellung und in einem „zweiten Kapitel“ die, denen der Spielplan unterlag.

Da wir aber Heinrich Laubes „Prinzip der Theaterleitung“ nicht nur darstellen, sondern auch würdigen wollen, dürfen wir es uns nicht verdrießen lassen, bevor wir zu ihm selbst kommen, in einem „ersten Teil“ auf die Anfänge der Theaterleitung zurückzugehen und wenn wir ihn dann, in einem „zweiten Teil“, behandelt haben, in einem „dritten Teil“ dem Einflusse nachzugehen, den er auf die weitere Entwickelung ausgeübt hat, und im Schlußwort festzustellen, ob dieser noch heute in Frage kommen kann.

„Worin besteht das Vorwärts unsrer Tage? Im Ausbilden von Institutionen, welche uns leidlich sicher stellen vor dem Mangel an Persönlichkeiten.“ Laube.

Theaters“. Doch muß ich schon hier betonen, daß ich trotzdem keineswegs auf den Standpunkt von Edward Gordon Craig („Die Kunst des Theaters“, Berlin 1905) oder gar von William Wauer („Der Kunst eine Gasse“, Berlin 1906) stehe. Ich erklärte dies bereits in meiner Besprechung des Craig'schen Buches („Schaubühne“ I. 1. Berlin 1905) und werde weiter unten auf dieses künstlerische Prinzip zurückkommen.

Geschäftliche Mitteilungen

Sitzungen der ordentlichen Mitglieder

8. Sitzung am 5. Dezember: Wilhelm Schmidtbonn.

---

1. Sitzung 1909 am 9. Januar: Clara Viebig.
2. Sitzung am 6. Februar: Theodor Fontane.
3. Sitzung am 27. Februar: Hermann Hesse.

Öffentliche Vortragsabende

im neuen Hörsaal des akademischen Kunstmuseums, Eingang Hofgartenstrasse, abends 8 Uhr

Dienstag den 17. November: Wilhelm Schmidtbonn: Der Zorn des Achilles, Tragödie in 3 Akten, aus dem Manuskript vorgelesen von Professor B. Litzmann.

Dienstag den 2. Dezember: Autorenabend: Willrath Dreesen, Eigene Dichtungen.

Dienstag den 8. Dezember:
Dienstag den 12. Januar:
} Vorträge des Herrn Dr. Simchowitz, Dramaturg der Vereinigten Stadttheater Cöln und Dozent an der Handelshochschule Cöln: Die russische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Einleitung: Die russische Literatur um 1800: Die Romantik: Puschkin und Lermontow.

Dienstag den 26. Januar:
Dienstag den 2. Februar:
} Die russische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Der Realismus: Gogol.

Dienstag den 16. Februar: Vortrag von Hermann Bahr: Über Schauspielkunst der Gegenwart.

Eintrittskarten sind zu haben in der Hofbuchhandlung von Ludwig Röhrscheid, Am Hof. Abonnements für alle Abende: 4 Mark. Einzelkarten: 1 Mark.

Bei den Vorträgen über russische Literatur wird eine Kenntnis der Werke nicht vorausgesetzt. Doch wird zur Lektüre empfohlen:

1. Puschkin: Poetische Werke, übersetzt von Bodenstedt. 3 Bde. 1854—55. Gedichte. Onegin, der Gefangene im Kaukasus. Boris Godunow. Die Hauptmannstochter. Dubrowsky. Ausgewählte Novellen. (Reclams Universalbibliothek).

2. Lermontow: Gedichte. Ein Held unsrer Zeit (Reclams Universalbibliothek).

3. Gogol: Der Revisor. Die toten Seelen, 2 Bde. Taras Bulba. Phantasieen und Geschichten, 4 Bde. (Reclams Universalbibliothek).

Wir ersuchen diejenigen Mitglieder, auch die in Bonn wohnenden, welche ihren Mitgliedsbeitrag für das Jahr 1908 noch nicht bezahlt haben, denselben baldigst an das Sekretariat, Goethestraße 35, einzahlen zu wollen, indem wir andernfalls die Zustimmung der Mitglieder annehmen, den Beitrag nach dem 1. Dezember durch Postauftrag zu erheben.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

3 6

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft (Jahresbeitrag 5 Mark) und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestrasse 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstrasse 25. Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_2$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen: Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden im Januar einmal durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Diejenigen Mitglieder in Bonn, welche alsdann nicht bezahlten, sowie die ausserhalb Bonns wohnenden Mitglieder werden ersucht den Beitrag unter Beifügung des Bestellgeldes an das Sekretariat Goethestrasse 35 zu senden. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen dem Sekretariat die neue Adresse umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang 7. Sitzung am 30. Oktober 1908 Nr. 8

Otto Erich Hartleben

Ein kritischer Essay

Referat von Dr. Alexander Pache — Diskussion — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Otto Erich Hartleben[1])

Ein kritischer Essay

In dem satirischen Capriccio „Ich erbte", das den allzu barocken Schluß der Humoresken „Vom gastfreien Pastor" bildet, plaudert Hartleben auch von alten Berliner Erinnerungen seiner Studienzeit, von gelegentlichen Abstechern, die er aus der philiströsen Enge seines Stolberger Referendariats in den altgewohnten

---

[1]) 1891. „Die Serényi. Zwei verschiedene Geschichten." Berlin, S. Fischer wie das folgende.
„Angele", Komödie. Berlin.
„Der Frosch", Familiendrama in einem Akt von Henrick Ipse. Berlin.
1893. Albert Girand, „Pierrot Lunaire", Rondels. Berlin, Selbstverlag.
„Hanna Jagert", Komödie. Berlin.
„Die Erziehung zur Ehe", Komödie. Berlin.
„Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe". Berlin.
1894. „Ein Ehrenwort", Komödie. 2. veränderte Aufl. 1902. Berlin.
„Goethe-Brevier", Goethes Leben in seinen Gedichten. Herausgegeben von O. E. H. München.
1895. „Meine Verse", Gesamtausgabe. 2. vermehrte Aufl. 1905. Berlin.
Amalie Skram, „Agnete". Deutsch von Therese Krüger und O. E. H. Selbstverlag, Berlin.
„Vom gastfreien Pastor." Berlin.
1896. „Angelus Silesius." Berlin. (Bondi.)
„Die sittliche Forderung", Komödie. Berlin.
1898. „Der römische Maler", Novellen. Berlin.
1899. „Die Befreiten", ein Einakter-Zyklus (enthält: „Die Lore. — Die sittliche Forderung. — Abschied vom Regiment. — Der Fremde.") Berlin.
„Ein wahrhaft guter Mensch", Komödie. 2. veränderte Aufl. 1905. Berlin.
1900. „Rosenmontag", eine Offiziers-Tragödie. Berlin.
1903. „Von reifen Früchten", meiner Verse zweiter Teil. München.
1905. „Der Halkyonier", ein Buch Schlußreime. Berlin.
„Liebe kleine Mama", Novellen. München.

Kreis seiner Berliner Zechbrüder und Poesiegesellen unternahm, vom „Genie-Convent“ und von seinen Freunden in Friedrichshagen.

Das eigenartige Milieu, wie es in dieser kleinen Groteske nur skizzenhaft auftaucht, ist Hartlebens eigentlicher Entwicklungsboden, und sein ganzes Werden und Wesen bleibt unverständlich, wenn man nicht auf diese ein wenig verworrenen Wurzeln zurückgeht, die bis in jene tolle Zeit Berliner Studententreibens und literarischen Zigeunertums hinunterreichen.

In einem jetzt längst verschollenen Buche „Berliner Zigeunerleben“ erzählt Hans R. Fischer, ein Eingeweihter: „Der Genieklub war eine zwanglose Vereinigung junger Literaten, Künstler und sonstiger poetisch angelegter, männlicher und weiblicher Gemüter, die ohne besondere Statuten und Formalitäten ihren Zweck in anregendem Beieinandersein und Meinungsaustausch sah. Man kam allwöchentlich einmal, meist Freitags, in einer Gastwirtschaft oder in der Wohnung eines „Genies“ zusammen, deklamierte zunächst etwas, kritisierte sodann und trat endlich in die Fidelitas ein.“

Dieser Genieklub war nach Heinrich Harts Behauptung ein Sproß und Absenker jenes Vereins „Durch“, der sich meist aus akademischen Kreisen rekrutierte, und dem Mitglieder wie Leo Berg, Eugen Wolf, die beiden Harts angehörten. In enger Fühlung mit ihm standen die Friedrichshagener. Deren Mittelpunkt waren ebenfalls die Brüder Hart; sie spielen ja in jenen Zeiten bei allen literarischen Klubs und modernen Bestrebungen

---

1905. „Im grünen Baum zur Nachtigall, ein Studentenstück.“ Berlin. „Diogenes“, fünf Szenen einer Komödie in Versen. Berlin.
1906. „Tagebuch, Fragment eines Lebens.“ München.
1908. F. F. Heitmueller, „Briefe Hartlebens an seine Frau.“ Berlin.
1908. O. E. Hartlebens ausgewählte Werke in drei Bänden. Auswahl und Einleitung von F. F. Heitmueller. Verlag S. Fischer, Berlin.
1. Bd. Gedichte, vollständig.
2. Bd. Prosa: Die Serényi. Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe. Wie der Kleine zum Teufel wurde. Vom gastfreien Pastor. Der Einhornapotheker. Der römische Maler. Der bunte Vogel.
3. Bd. Dramen: Angele. Hanna Jagert. Die Erziehung zur Ehe. Die sittliche Forderung. Rosenmontag.
Geh. 8 M. In Pappbd. 10 M. In Ganzpergament 15 M.

ihre Rolle. Neben ihnen treffen wir Bruno Wille, Wilhelm Boelsche, eine Zeitlang auch Wedekind und Hauptmann. Holz und Schlaf schrieben damals, während eines arbeitsfrohen Winters voll echter Bohèmeromantik, ihren „Papa Hamlet“ und beglückten die Welt mit der alleinseligmachenden Erfindung ihres „konsequenten Naturalismus“. Damals entstand die „Freie Bühne“ unter Brahms und Schlenthers Ägide, und die „Freie literarische Vereinigung“ ward bald darauf zur Verbreitung moderner Lyrik und Epik begründet.

In diesem modernsten Sturm und Drang mit all seinen verwirrenden und verwirrten Gebilden, seiner Mischung keimkräftiger Frische und müder Hysterie, seiner kaleidoskopischen Unruhe, seinem grimmen, etwas posierenden Philisterhaß und seinem trunkfesten Genialitätsgebaren, kurz, in der Berliner literarischen Bohème der 90er Jahre wurzelt Hartlebens Entwicklung.

Wolzogen hat uns in seiner Komödie „Lumpengesindel“ die Anfänge jener Epoche, speziell die Brüder Hart und ihren Freundes- und Schmarotzerkreis amüsant und ziemlich modellgetreu abgezeichnet, und die glänzenden Bohèmekapitel in Bierbaums „Stilpe“ sind mit ihren berüchtigten Schilderungen Przybyszewskys, Meier-Graefes, Hilles und Scheerbarts, ihrer behaglichen Ausmalung alkoholischer Exzesse und dem geistreichen Entwurf des ersten Überbrettls ein glänzendes Dokument ihrer späteren Entwicklung, bevor sie im Unwesen geistloser Tingeltangelei verflachte und versank. In der Mitte dieser Zeit etwa, zu der Wolzogens und Bierbaums Schilderungen Grenzsteine bilden, haben wir uns Hartlebens literarische Anfängen zu denken.

In dem „Fragment eines Lebens“ seinem Tagebuche, das als Ganzes eine abgeschmackte Banalität bildet, im einzelnen aber manch geistfunkelndes Licht auf des Dichters Wesen und Wirken streut, gräbt H. eines Tages alte Berliner Notizbücher wieder aus, und diese eigenen Aufzeichnungen, in ihrem grausen Gemisch von Trivialität und Witz zugleich fesselnd und abstoßend, sind ein bezeichnendes document humain jener wilden, bedeutungsvollen Jahre.

Was ist aus all den seltsamen, nur zu oft schwankenden Gestalten und Größen der Berliner Zeiten geworden! Es ist lehrreich und löst Empfindungen nicht immer reinster Tragik aus, wenn man den Weg der einzelnen, von dem trubulösen,

geniedurchblitzten Dunkel ihrer Anfänge bis zu ihrem Ausgang verfolgt. Wieviele haben da ihren Frieden gemacht mit der einst so bitter befehdeten Bourgeoisie, sind klanglos untergetaucht im nüchternen Broterwerb des Alltags, auf der glatten Leiter kluger Kompromisse emporgeklettert zu Würden und Orden: wievielen aber auch — und nicht immer den Schlechtesten — zerrann ihr Leben wie ihr Dichten in bunter Verzettelung und Verstäubung oder verpuffte in tragischer Katastrophe.

Hartl. ist nicht in dem ausgesprochenen Sinne Bohémien, in der Reinkultur, wie es etwa Peter Hille war, der heimatloseste und innerlich so friedvolle ästhetische Vagabund, das große Kind mit dem wallenden Apostelbart, nicht in der Art, wie sie Wolzogen damals verkörperte, der mehr aus einem lebemännischen Hang nach Pikanterie und Sensation, als aus innerem Bedürfnis und seelischer Anlage, mehr als Genießer und Beobachter, denn als Eingeborener sich in jenen Kreisen umhertrieb; nicht doktrinär wie Holz, kosmisch berauscht wie Paul Scheerbart, nicht von der ungetrübten Naivität, dem glücklichen Optimismus Bierbaums (TB. S. 245/6). Im Grunde entspringt Hls. Bohèmetum einer aristokratischen Uranlage, einem untilgbaren Haß gegen das Philisterium. Sein Zynismus, so oft er auch als Selbstzweck erscheinen und wirken mag, wird für ihn die Hauptwaffe gegen alles, was plebejisch oder banausisch. Es macht ihm Spaß, die sogenannte „gute Gesellschaft" zu verblüffen und zu entsetzen, indem er mit Absicht und einer köstlichen Selbstverständlichkeit die Schranken ehrbaren Anstandes und langweiligen Spießertums zersplittert und mutwillig lockert, ohne sie jemals völlig niederreißen zu wollen: denn immer bleibt ein Rest, ein Letztes, dem er nicht beizukommen wagt, weil ihm zum Zerstörer die Wucht und Größe mangelt.

Sein Humor ist mit tiefgeheimem Ernst verschwistert, aber außer in seiner Lyrik und einzelnen Komödienszenen tut er alles, diesen ernsten, beinahe tragischen Grundton zu ersticken und zu überklimpern, weil ihn, den kecken Erotiker, eine Art Scham abhält, sein Innerstes zu profanieren. Der große Spötter versteckt seinen Idealismus hinter einem Feuerwerk glänzender Sarkasmen, bis er am Ende zu schwinden droht und nur noch eine große Sehnsucht nach Einsamkeit übrig bleibt, die ihn für den Rest seines Lebens „zum fröhlich Selbstverbannten" ausreifen läßt.

Sein schrankenloser Hang zur Erotik, zum Genuß überhaupt, der als Haupttriebkraft des Menschen wie des Dichters wirkt, dem Menschen die bittersten Stunden, dem Dichter die reifsten Früchte zeitigte, ist seltsam oder vielmehr ganz begreiflich, gemischt mit einer scharfen, immer wachen Leidenschaft nach erlesenen geistigen Sensationen, wie sie die genußfrohe Versenkung in mystische oder primitive Gedankenwelten gerade für einen Vertreter der modernsten Kultur erzeugen kann, mit dem hastigen Streben des verwöhnten Gourmets nach Kontrastgefühlen, das den eleganten Zyniker etwa zu einem Angelus-Silesius-Schwärmer machen konnte.

Seine Erotik wiederum hängt aufs engste mit einer starken Sentimentalität zusammen, die er vergeblich unter Ironie zu bergen strebt. Wie sein großes Vorbild Maupassant ist er im Tiefsten abhängig von seiner erotischen Triebrichtung, fortgerissen vom schrankenlosen Kultus des Weibes und doch wieder im Grunde ein lachender Verächter dieses Zwanges.

So bleibt ihm als einziges Mittel, eine gewisse innere Freiheit über seine Begierden zu erlangen, ein aus Skepsis und Wehmut gemischter Spott, der sich zuweilen bis zum uneingestandenen Weltschmerz und zu müder Verdrossenheit steigert. Von Maupassant, mit dem er die hohe formale Künstlerschaft und die Vorliebe für erotische Stoffe teilt, trennt ihn seine unverkennbar deutsche Gemütsinnigkeit, die allerdings leicht in Sentimentalität umschlägt, eben weil er sie fortwährend durch Eigenspott zu verschleiern sucht. Nur zuweilen bricht diese im besten Sinne deutsche Grundanlage durch, um sogleich wieder, als schäme er sich ihrer, im mokanten Lächeln des Genußmenschen zu verschwinden, der verachtet, was er begehrt.

Seine erotische Empfindung, so stark sie ihn beherrscht, entbehrt doch nur zu oft echter Leidenschaft, die sie allein auf die Dauer erträglich machen könnte, basiert zu häufig nur auf Erregungen des Fleisches, statt der Seele; sie kann deshalb immer momentan ergötzen, aber leicht in die Gefahr kommen, peinlich zu wirken. H. kennt das Weib in erster Linie als Kokotte. In allen Spielarten begegnet sie uns in seinen Geschichten und Komödien, aber immer vom selben Stamme, und immer läßt sie der Autor Revue passieren, mustert sie mit der Miene des Kenners, amüsiert sich, mokiert sich, nimmt sie bei-

leibe nicht tief und ernsthaft und entläßt sie schließlich mit der ultima ratio seiner Seelenkenntnis: „Verachte das Weib!“ Die sogenannten anständigen Frauen liegen ihm nicht, und wenn er sie schildert, wirken sie leicht langweilig oder unglaubhaft und konstruiert.

Von allen deutschen Erotikern steht er Maupassant am nächsten, aber zu oft bleibt ein germanischer Rest verspürbar, ein Subjektives, das er nicht zu vertuschen vermag, ein Gegensatz zu der objektiven Kühle des Franzosen. Auch wenn man ihn als Bohèmien auffaßt, bleibt im Grunde ein solcher Widerspruch bestehen. Das innerste Wesen der Bohème widerstreitet eben dem deutschen Grundcharakter. H. selber empfindet unbewußt diese Mischung heterogenster Bestandteile in seiner dichterischen Anlage. Das wird z. B. offenbar, wenn er im Tagebuch über Heine, zu dem er gewiß manch überraschende Parallele bietet, trotz mancher inneren und äußeren Verwandtschaft mit folgenden polternden Worten aburteilt: „. . . dieser Heine, der mir so aus tiefster Seele verhasst ist, weil er niemals naiv und niemals humorvoll, sondern immer sentimal und immer frivol ist. Er ist für mich der Inbegriff alles widerwärtig Jüdischen“ (264). Hl. war gewiß ebenfalls sentimental und öfters frivol, naiv höchstens in der Selbstverständlichkeit seines egoistischen Genießens und im Ulk, den er zuweilen auch in seine Dichtung überträgt, und das große, befreiende Lachen unter Tränen, das der echte, große Humorist auszulösen vermag, kann er auch nicht wecken — aber ein undefinierbares Etwas in ihm, eben das Deutsche seines Wesens, trennt ihn doch wieder von Heine, so sehr auch manches aus der angeführten Kritik über Heine auf sein eignes Haupt zurückzufallen droht.

Und nicht zuletzt wirkt in diesem Widerstreit zentrifugaler Anlagen, diesem schwer zu entwirrenden Komplex feindlicher Triebe und bunt schillernder Gefühlswerte ordnend und sichtend, glättend und reinigend eine ungewöhnlich feine und tiefe formalistische Begabung, die beim ersten Blick als Hauptcharakterzug seines dichterischen Porträts erscheint, eine gerade bei Bohèmiens ungemein seltene Fähigkeit technischen Gestaltens, eine Freude am Feilen und Umarbeiten, wie sie so ausgeprägt bei deutschen Schriftstellern, zumal bei Humoristen nicht allzu häufig ist. Sie wirkt bisweilen verhängnisvoll auf seine Produktion, flaut manch-

mal ab zu bloßer Routine, aber in ihrer feinsten Form und Vergeistigung ist sie es auch, die das Goethesche seines Wesens bildet. Hl. war unter all den Parteigängern der neuen Richtung sicherlich der beste Goethekenner und sein eifrigster Verehrer. Nicht bloß sein etwas einseitig auf das Erotisch-Burschikose gestimmtes „Goethebrevier" beweist das, am deutlichsten offenbart es sich in einzelnen Gedichten, die aber bei allem Goethesieren doch wieder als persönliches Erleben und Formen anmuten.

Man hat sich gewöhnt, in Hl. vor allem den Genußmenschen, den literarischen Schlaraffen zu sehen, oder noch gröber, den allzeit trunkfesten Poeten und Konkneipanten, dem das ganze Leben beim Glas zur fröhlichen Farce ward, die er, wenn die Spottsucht ihn reizte, in gefällige pikante Bildchen faßte, und gewiß wird ihn eine oberflächliche Kenntnis stets in diesem Sinne charakterisieren. Aber neben vielem Menschlichen, Allzumenschlichen, das neuere Veröffentlichungen leider nur noch stärker unterstrichen haben, anstatt es mit der Zeit verblassen und verschwinden zu lassen, ist in ihm doch viel Versöhnendes, ja Schönes, das sich in wundervoll geläuterten Versen zwingend und schlicht offenbart und bisweilen in gelegentlichen Aufzeichnungen elementar und oft rührend zum Durchbruch kommt.

„Ich gebe mich gesellig zu leichtsinnig aus", schreibt er einmal (TB. 106).

„Ich habe den Hang, geistig und physisch in dem Genuß eines literarisch angeregten persönlichen Verkehrs ganz aufzugehn. Das überreizt und verflacht zugleich. Die Einsamkeit ist der konservierende Äther der Individualitäten. Ich will mich nicht deshalb, einem braven Instinkte konsequent folgend, von aller „Gesellschaft" emanzipiert haben, um schließlich als amüsanter Kneipgeselle meiner noch so guten Freunde zu enden."

Selbsterkenntnis und Kritik besaß dieser Genußmensch in hohem Maß, leider aber war es schon zu spät, als er schließlich den „konservierenden Äther der Einsamkeit" aufsuchte, und die Überreizung und Verflachung war schon eingetreten, als er endlich die Kraft aufbrachte, ihr entfliehen zu wollen.

Aber seine Selbsterkenntnis söhnt immer wieder mit ihm aus und läßt die unleugbaren Schwächen seines Charakters in milderem Lichte erscheinen. Sein angeborener Hang zum Luxus, das ihm eigene passive Beharrungsvermögen ist keinem so klar

als ihm selber (TB. 4, 154), und vor allem wirkt der wohltuende Mangel jeglicher selbstgefälligen Pose (227) ungemein sympathisch, ein Vorzug, der bei einer so stark aufs Formale basierten dichterischen Begabung doppelt schwer wiegen muß.

Die ganze Charakteranlage, verbunden mit seiner, um es gelinde auszudrücken, phäakischen Lebensweise, mußte schließlich Hl. als großen, einsamen Egoisten, der jede soziale Fessel abgestreift, enden lassen (TB. 228/9). Vom genußfrohen Stürmer und Dränger, der allen Einflüssen nachgebend, im Strudel der Bohème fidel und selbstvergessen umherplätschert, aber doch auch die schweren sozialen Probleme der Zeit beobachtete und zu begreifen suchte, bis zu dem vereinsamt hausenden, physisch gebrochenen Halkyonier am Gardasee ist ein weiter stürmischer Irrweg, den wir niemals klar und offen überschauen werden, dessen einzelne Stadien nur zuweilen blitzartig durch Verse autobiographischen Gehalts erhellt werden.

* * *

Wenn der Epiker Hl. nur groß in einigen allerliebsten Kleinigkeiten, der Dramatiker trotz zahlreicher Anläufe und einer Menge Versuche im Grunde unschöpferisch und stillos war, so wird unser Urteil über den Epigrammatiker und Lyriker wesentlich günstiger lauten können.

Vor allem im knappen Sinngedicht kam ihm dabei seine wesentlich formale Begabung außerordentlich zu statten. In dem etwa anderthalbhundert Epigramme fassenden Büchlein „Der Halkyonier“ (ein Jahr vor seinem Tode erschienen) finden sich denn auch charakteristische Belege für seine Freude an der Form, für seine tiefe Auffassung vom Stil im Kunstwerk:

„Quell ist die Leidenschaft, doch gibt sie keine Norm —
Zum Meister macht Dich erst die geistgewordne Form.“ (Nr. 108.)

oder direkte Beiträge zu einer Theorie der Verslehre:

„Die Reime, so sie gut sind, mehr denn Ohrgenuß,
Sind bündig für den Vers und dem Gedanken Schluß.“ (119.)

Er ist ein begeisterter Verehrer der Alexandrinerform — „weil er so Klang wie Sinn vor anderm fest verbindet“ (4) — jedenfalls stark beeinflußt von der langen, literarhistorischen Beschäftigung mit Angelus Silesius und Logau. Daß er trotzdem

jede Verszeile willkürlich in zwei Hälften zerschneidet, ist wohl eine bloße Laune und bewußte Papierverschwendung. Das eigentliche Wesen und die Eigenart des deutschen Schlußreims hat er wie kein Zweiter durchempfunden und durchdacht:

„Im Reime sei der Sinn, im Rythmus die Geberde —
Die Sprache rede selbst, auf daß ein Sinnspruch werde." (6.)

In der Tat gehören seine Schlußreime zum Besten und Vollkommensten, was er uns geboten, und stellen ihn zu den wenigen, wirklich guten Epigrammatikern der Deutschen.

Am wenigsten geglückt scheint noch der Titel mit seiner mythologisch gequälten und ertüftelten Beziehung. Als Bekenntnisschrift ist das Büchlein vor allem wichtig. Alle Gebiete des Lebens werden darin berührt. Des Künstlers Weltanschauung liegt in jedem dieser Verse, bald offen, bald versteckt zutage. „Du siehst im kleinsten Vers die Linie meiner Stirne" (107). Sein stolzer Egoismus, seine Menschenverachtung, die doch nichts Bittres oder Vergrämtes an sich hat, seine aristokratische Liebe zum Einsiedlertum, die mit den Jahren immer schmerzlich dringender geworden war, findet ihren Ausdruck in meisterhaft gemeißelten Versen;

„Weißt Du nur erst Dich selbst Dir selber recht zu lassen,
So hast Du auch erreicht, Gott und die Welt zu fassen." (132.)
(Vgl. ferner: Nr. 10, 13, 40, 68, 140 etc.)

Das religiöse Problem wird berührt, wenn auch nur oberflächlich und nicht ohne satirische Hiebe auf Monismus (62) und Orthodoxie (61); der Einfluß des Angelus Silesius wird bisweilen deutlich (133, 134).

Einen großen Raum nimmt die politische und soziale Satire ein. Naturwirkungen sozialistisch gefärbter Gedankengänge, wie wir sie im dramatischen Schaffen des Anfängers nachweisen können, treten dabei deutlich zutage (33, 69, 70, 71), aber doch geläutert und geklärt zu tiefer Einsicht, wie in dem Epigramm „An den Aufwiegler" (73):

„Du solltest vor dem Stier Dein rotes Tuch erst schwingen,
Wenn Du die Kraft auch fühlest, am Horn ihn zu bezwingen."

Vom Monarchismus oder gar Hurra-Patriotismus ist der große Spötter — die Bohème hat immer etwas Anarchisches — natürlich kein Freund: „Die Menschen schreien Hoch, dieweil sie

niedrig denken“ (76 „An den Monarchisten“). Bisweilen wird seine Satire polizeiwidrig deutlich, wie in der im Simplizissimusstil gehaltenen „Fürstenregel“ (74).

Bezeichnender für den Künstler Hl. sind aber die sehr zahlreichen Stachelreime und Sinngedichte über das Thema Literatur und Kunst, die der Sammlung einen fast xenienartigen Charakter geben. Beinah jede Richtung in der Literatur wird hier unter die kritische Lupe genommen und überlegen belächelt, wie der „Liebesdichter“.

„Es fehlt ihm was zum Bock, doch langt's zum Tändelböckchen:
Er tänzelt zierlich geil und schielt nach Unterröckchen.
So lecker ist der Fant, mit seinem Wonnekleister —
Sein Vater war gewiß schon ein Konditormeister.“ (100.)

Die böse Kritik (101), die Decadence (106), die edlen „Wickelgreise“, die die „guten alten“ Bücher schreiben (112), die aus Unfähigkeit tiefsinnig erscheinenden Poeten (113), die „Beschönigungsdichter“ (97), die „Zierdichter“ — alle erhalten eine klingelnde Narrenkappe aufgesetzt.

Mit vollendeter Kunst und Kürze wird öfters die Einkleidung in eine knappe, tiefsinnige Fabel gewählt: „Der Literat“:

„Das freie Füllen wähnt: es sei der Pegasus —
Ahnt nicht, wie bald es lahm die Droschke ziehen muß.“ (125.)

Aber nicht immer hat der Spötter das Wort. Es finden sich wundervoll tiefe und ernste Weisheiten über das innerste Wesen aller Kunst, die mit der Kraft eines religiösen Bekenntnisses wirken, z. B. „Lebensarbeit“:

„Der Künstler ringt in Gott sein ganzes ernstes Leben,
Wie einfach er Natur, wie einfach sich kann geben.“ (117.)
(Ferner 115, 116 etc.)

Daß im „Halkyonier“ auch die Erotik ihre Rolle spielt, ist bei Hl.s dichterischer Eigenart selbstverständlich. Nicht immer geht es dabei ganz geschmackvoll zu. Hl.s rein animalische Auffassung und Kenntnis des Weibes tritt in oft erschreckend ungemilderter Weise zutage. „Der Pöbel und das Weib“ stehen ihm auf einer Stufe (28, ferner 35, 84 etc.). Aber diese Einwände abgerechnet, kann man den „Halkyonier“ zu Hl.s reifsten und eigenartigsten Leistungen rechnen. Gewisse Einflüsse, wie die des Angelus Silesius, Logaus, Lessings und Goethes sind ja

unverkennbar, aber nirgendwo, selbst in den Gedichten nicht, zeigt sich der Mensch und der Künstler so durchsichtig offen, so anregend und bei allen Schwächen doch so liebenswürdig, wie hier. Die Sprache ist bisweilen bewußt archaisierend gehalten, aber der Inhalt ist so modern und zeitgemäß wie möglich, ohne sich doch an vergänglichen Tagesfragen zu verzetteln.

* * *

Die größten Überraschungen und Rätsel bietet Hl. in seiner Lyrik, wenn man zu ihr von seinen novellisischen und dramatischen Arbeiten herantritt. Soviel klare Schönheit und farbige Lauterkeit leuchtet uns hier entgegen, daß man verwundert ist, wie der Stückeschreiber läppischer Biermimiken und der Poet dieser kostbar geschliffenen, immer tief erlebten und meisterlich gestalteten Verse dieselbe Person sein konnte. Und daneben manches Rätselhafte: diese kühne Mischung seltsamster Themen und Stile, diese proteusartige Verwandlungsfähigkeit, die fast nervöse Neigung zu den widerspruchsvollsten Sensationen verwirrt zunächst in ihrer hypermodernen Vielgestalt und läßt erst allmählich eine Erkenntnis seiner lyrischen Eigenart zu.

Gleich auf den ersten Blick wird wiederum seine hohe, formale Begabung klar, vielleicht nirgends so deutlich, wie in seiner Lyrik.

„Ein schlechter Vers ist Sünde, Titaniden,
Und freie „Rythmen“ nenn ich Laster gar.
Mögt ihr mich schelten einen „Plateniden“ —
Schönheit ist Form — und was geklärt, ist klar.“ (TB. 48.)

Nach diesem Bekenntnis, doppelt wertvoll und interessant durch seine Entstehungszeit mitten im gärenden Sturm und Drang der Berliner „modernen“ Dichtercharaktere, ist der Lyriker Hl. in erster Linie zu beurteilen. Es findet sich in all seinen Gedichten kaum ein einziger übler Reim, kein nichtssagender Füllselvers, kein aufgeblasener Verlegenheitsrhythmus, keine Zeile, die nicht aufs sorgsamste gefeilt, kein Gedanke, dem nicht die vollkommenste Abrundung und Ausmeißelung der Form, die farbigste Leuchtkraft des Ausdrucks gegeben wäre.

Ein „Platenide“ ist der Dichter allerdings nur im Beginn seiner lyrischen Laufbahn, aber ein überzeugter und eifriger

Schüler dieses so oft verkannten Meisters der Form. Es gab eine Zeit in seiner Jugend, wo er „mit Platen aufstand und mit Platen zu Bett ging, über jedes Gedicht, das er selbst machte, das Schema malte und alle Blätter voll Odenformen kritzelte“ (TB. 46). Er selber leitet aus dieser Zeit handwerksseligen Schematisierens und Skandierens seine spätere Kunst her, „reine, wohllautende und vor allem plastische Verse“ zu schreiben (TB 72). Bis tief in die Berliner Zeit hinein beschäftigen ihn allerlei metrische Untersuchungen und Experimente, ja er geht sogar mit dem Plan um, ein Buch über „die Technik des Verses“ zu schreiben. Die leider sehr fragmentarischen Notizen seiner Tagebücher (88—101), zu denen sich viele äußerst feinsinnige Beobachtungen und praktische Regeln über Verstechnik und Metrik finden, lassen es lebhaft bedauern, daß Hl., wie so häufig, auch diesmal es beim Planen bewenden ließ und nicht die Energie fand, vom Planen zur Ausführung zu schreiten.

Bei solcher Neigung und Vorbildung ist es erklärlich, daß er alle Formen, in denen die Lyrik sich zu bewegen liebt, souverän beherrscht. Reimgedichte sind verhältnismäßig selten. Wendet er den Reim an, so geschieht das stets in mustergültigster Weise; immer scheint dann auch der Inhalt des Gedichts den Reim zu fordern; nie artet er in hohles Geklingel aus, stets ist er innerlich berechtigt. Daneben sind allerlei Odenformen bevorzugt, Distichen, Stanzen, Sonette, am meisten aber Blankverse, Trimeter und freie Rhythmen, die jedoch bei ihm nie willkürlich dahinbrausen, sondern beinah noch sorgsamer gebaut, noch raffinierter in jedem Rhythmenwechsel berechnet werden als die starren, altgefestigten Formen.

Was aber am bewundernswertesten bei alledem bleibt und sicher nicht den geringsten Ruhmestitel für den Dichter bedeutet: niemals artet er in Künsteleien aus; niemals verlockt ihn seine erstaunliche Meisterschaft in der Beherrschung der Form und des Ausdrucks zu inhaltsleeren Experimenten, nicht einmal zum Erklügeln, nur selten zum Übertreiben; niemals wird der Inhalt von der Form überwuchert, wie so oft bei seinem Muster Platen; nie wird die innere Leidenschaftlichkeit des Empfindens durch die äußere Glätte und strenge Reinheit zur Kälte gedämpft. Und selten oder nie spürt man es diesen eleganten, leicht und sicher dahinströmenden Rhythmen und Versen an,

welch enorme technische Arbeit, welche Fülle von reiflichster Überlegung, ja kühlster Berechnung darunter verborgen liegt.

Es gewährt einen Genuß intimster, erlesenster Art, den formalistischen Feinheiten Hl.scher Verse nachzuspüren, und bei keinem Lyriker ist man so oft versucht, während stiller Lektüre die tadellos gegliederten, wie aus schlackenlos reinem Marmor gemeißelten Strophen laut vor sich hin zu deklamieren, um die volle Schönheit ihres einschmeichelnden Wohllauts ganz auszukosten.

Als Beispiel nehme man eins seiner anmutigsten, frischesten Liebesgedichte aus dem Zyklus „Jessica“: („Meine Verse“ S. 192) „Coquett“.

Alles verzog sich . .
Endlich allein wir zwei . .
Und in die Hand sofort
Stützt sie das Kinn:

— Sag mir nun ernsthaft:
Warst Du zufrieden so?
War ich nicht artig heut,
Garnicht coquett?

Ach war ich sittsam!
Hab kaum ein Wort gewagt,
Immer nur zugehört . .
War ich coquett?

— I Gott bewahre!
Köpfchen nach links geneigt . .
Zopf an die Brust gelegt . .
Garnicht coquett!

Wie hier durch den regelmäßigen Wechsel daktylischer Verse in der Mitte, durch ihr Verkürzen zu unvollständigen weiblichen und männlichen Daktylenversen am Beginn und Schluß jeder Strophe, schließlich durch das Refrainwort und den im leichtesten Plauderton gehaltenen Dialog, dem man gar nicht anmerkt, daß er in einen regelmässigen Rhythmus eingefangen wird, der Eindruck des flüchtig Eleganten, leichtsinnig Koketten scheinbar mit den einfachsten und natürlichsten Mitteln halb spielerisch herausgebracht wird, ist unnachahmlich virtuos.

(Vgl. ferner das Versmaß im „Puck“ S. 54; „Heut ist ein Festtag“ 73; „Cirrus-Wolken“ 114/5; „Hochzeitsreise“ 213; den Wechsel des Versmaßes am Schluß von „Ein Gesicht“ 128 etc.)

Hl. gehört als Epiker zu den gar nicht so häufigen Schriftstellern, die ein musterhaftes, ungezwungenes und immer rein und klar lautendes Deutsch zu schreiben vermögen; als Lyriker ist er unsern ersten Meistern des sprachlichen Ausdrucks beizurechnen. Nicht, daß er durch schöne Seltsamkeiten und musikalische Spielereien, etwa wie Hoffmannsthal oder Stefan George zu wirken strebt (wenn ihn auch, zumal in den letzten Ge-

dichten, enge Fäden mit diesen beiden verknüpfen), oder daß er durch verschwenderische Häufung von Bildern, durch Prunk und Pomp und Schnörkeleien uns zu blenden sucht. Die lichte Klarheit der Worte, schlicht und zierlich zugleich, bleibt ihm das Ideal lyrischen Ausdrucks. Er verwirrt und überrascht nicht in seiner spiegelglatten Durchsichtigkeit. Seine glücklichsten Verse strömen eine wundervolle Ruhe und klassische Milde aus, alle Leidenschaft des Empfindens ist gebändigt und geklärt durch einen souveränen Stilwillen.

„Ich dachte, wie so weit und schön die Welt,
So tausendfach vom Licht und Glück erhellt.
Ich dachte, wie Du einzig bist und klein —
Und wie ich doch bei Dir nur möchte sein." (77.)

Kein Wort ist hier zu viel oder zu wenig, keins gesucht oder banal; die knappste, einfachste und reinste, darum schönste Form für das überströmendste Gefühl.

Plastik der Sprache — das ist einer seiner größten Vorzüge. Und er ist sich seines Könnens wohl bewußt. In begreiflichem Stolz singt schon der Jugendliche:

„Wir meistern . . noch
Das Wort, und kunstreich meißelt die sich're Hand
Aus deutscher Sprache reinstem Marmor
Nimmer-vergänglicher Formen Schönheit." (21. Str. 2.)

Das Sprachgewissen und das Stilgefühl eines Dichters offenbart sich am deutlichsten in der Art, wie er seine Adjektiva, seine schmückenden Beiwörter wählt. Wieviel Sorglosigkeit und lässige Bequemlichkeit, wieviel nichtssagende Leere und abgegriffene Fadenscheinigkeit ist da, bisweilen selbst bei sonst guten Lyrikern, zu entdecken. Und andererseits weiß man, beispielsweise aus den Manuskripten und Lesarten Heinescher oder C. F. Meyerscher Verse, wie ernst es gerade die Besten mit diesen scheinbaren Nebensächlichkeiten genommen haben. Hl. ist ein Meister in der Wahl solcher epitheta ornantia. Sie tragen vor allem zu dieser bewundernswerten Plastik seiner Sprache bei; mit ihnen versteht er es, den Gedanken erst richtig abzurunden, zu vertiefen, bildnerisch zu modeln, mit ihnen hauptsächlich uns die gewollte Stimmung anzusuggerieren. Ein Beispiel für viele; die Schlußstrophe aus dem „Morgentraum":

„Milder Lichtschein, gütge Ruhe,
Kühl und heilig-still die Lüfte:
Durch die dunkelklaren Welten
Hallen lange Glockentöne
In den wachen Morgentraum.“ (221.)

Wie hier durch die Beiwörter symbolische Vertiefung und Belebung, Steigerung und Kontrastierung erzielt wird, wie alles sich zu einem ganz bestimmten, bei aller gewollten Verschwommenheit klar und stark auf uns wirkenden Eindrucke, zu einer nuancenzarten Stimmung zusammenschließt, fühlt man erst, wenn man etwa die letzten Verse unter Weglassung der Adjektiva liest, oder gar spaßeshalber irgendwelche Adjektiva einsetzt, wie sie wohl ein Dutzendlyriker in diesem Falle angewendet haben würde.

Wie sehr es der Dichter versteht, durch die glückliche Wahl charakteristischer originaler Beiwörter jeder Stimmung, jedem Ton, jeder Farbe gerecht zu werden, dafür noch einige bezeichnende Beispiele: hingebungsschwüle Glut (119) — nervenspannende, bunte Sünde (130) — knospenkeusches Mädchen (149) reifer Rausch (189) — des Tages dreiste Wirklichkeiten (200) etc.

In der Verwendung von Bildern ist Hl. sparsam, ja karg, weil er zunächst nur durch die stille Schlichtheit des in sich selbst genügsamen Worts wirken mag; aber es finden sich auch Gleichnisse von eigenartigster Kraft und Schönheit, z. B.

„Fest glaubt ich mich gewappnet mit dem Panzerhemd
Heiter klirrenden Hasses wider eine Welt,
Nur wenige Eisenmaschen standen offen noch,
Von ungefähr — die fandest Du und trafest gut!“ (244.)

Oder wie keck und anmutig spricht uns dieses Bild an:

„Und selbstbewußt und höchst vertraulich nickt' ich
Der jungen Sonne zu, die frisch und blank,
Dort auf dem jungen Fichtenwalde lag —
Ein nacktes Weib auf einer Bärenhaut —:
Schön guten Morgen — hast Du ausgeschlafen?“ (125.)

Die naturſymbolische Prägung, wie sie dieses Gleichnis kennzeichnet, wird auch sonst zum häufigen Schmuck seiner lyrischen Sprache. Sein Naturempfinden ist echt und ungekünstelt keusch. Zumal in den frühesten Gedichten spiegelt sich die bewegte und belebte Natur tief und bedeutsam in seinem Stimmungsleben wieder; am bezeichnendsten in jener melancholisch ausklingenden Erinnerung aus der Knabenzeit:

„Denkst Du daran, wie Du zum erstenmal
Aus Deiner Heimatberge düstrem Forst,
Aus dunklem Tannengrün des hohen Harzes
Als Knabe niederschautest in die Ebene?
Die Welt ist bunt, so riefst Du jauchzend aus . . . .
Die Welt ist bunt! — O wär sie bunt geblieben! (85.)

Noch deutlicher spricht es sich in einem Gedicht des Zyklus „Der Sünder" aus (in Norderney geschrieben), wie eng sein Naturgefühl seinem innersten Empfinden und Erleben verschwistert ist, wie es davon abhängt und erst dadurch Farbe und Leben empfängt.

„Seit jener Nacht spricht die Natur zu mir nicht mehr,
Mir schweigt des Lenzes Saatengrün, mir schweigt das Meer" (15.)

Hier hat sich der Sünder durch eigene Schuld der Natur entfremdet, weil er sich selbst und seinem heiligsten Gefühl untreu ward, weil er, was ihm das Liebste war, verraten und verlassen.

In einem andern, bei aller Knappheit ungemein eindringlichen Gedicht wirkt er durch das unvermittelte schroffe Nebeneinandersetzen von friedvollem Naturbild und gegensätzlicher Stimmung:

„Die Apfelbäume winken blütenschwer,
Und Mädchensang tönt von den Wiesen her.
Die dunklen Berge krönt der Abendschein,
Im Abendstrahle blinkt der junge Wein.
Ich starre dumpf und trocken wie der Tor —
Ich bin so müde, seit ich Dich verlor." (83.)

Mit wenigen Strichen, ganz zart und pastos, skizziert er seine Naturbilder, die immer eine heimlich atmende Seele haben und niemals starr und unbelebt dastehen:

„Die müden Hügel dehnten sich dahinten,
Und drüber lagen Sonnenabschiedslichter
Wie Lippen, die beim Sterbekuß verblassen." (131.)

oder:

„Kühl atmet der Berge rauschende Nacht.
Schwarzspitzige Tannen nicken im Schlaf.
Stumm ruht der See, vom Dunkel umlauscht,
Und droben flüchten die Wolken." (142.)

Hier ist alles verhaltenes Leben und verschlafene Bewegung. Die höchste Stimmungsgewalt aber, die feinste Verschmelzung von Naturbetrachtung und seelischem Empfinden glüht und blüht in

zwei Liedern aus der späteren Zeit „Campagne“ (239) und „San Giovanni“: (242), in denen die farbenzarte Schilderung italienischer Landschaften unversehens in persönlichste Stimmung hinübergleitet und sich schließlich zur feierlichen Offenbarung geheimster Empfindungen steigert. —

Der Entwicklungsgang, den Hl. als Lyriker genommen, liegt ziemlich offen zutage. In frühester Zeit wandelt er ganz auf den Spuren Platens. Selbst Klopstock glaubt man zu hören, wenn man Odenverse wie die folgenden liest:

„Vollendungsfreude schmettert den Jubelton
Des Sieges durch die ringende Wut des Alls“ etc.
(27. Aus dem Jahr 1885.)

Und Horaz mit seinen Römeroden gibt ihm das Vorbild ab für seine „Modernen Oden“. Später, in der Berliner Zeit, sind die verschiedensten Einflüsse zu verspüren, wenn auch nur zuweilen in direkter Nachahmung. Nietzsche mit seinen freien Rhythmen ist unverkennbares Muster (z. B. 191 „Lernet verachten die niederen Geschlechter“); einmal ganz deutlich klingt Heines naturymbolisch überladener Ton aus dem „Neuen Frühling“ an (82, „Im Zaune klagt die Nachtigall“ . . .). Aber das größte Muster wird ihm bald Goethe in seiner lieblichen Klarheit und diesem hellen Geist, der lichte Form geworden. Immer bewußter wird dies Streben, in Goethes Art zu dichten, ohne sein Nachbeter und Nachtreter zu werden. Wenn er dabei öfters, auch in der Wahl der Motive („Sappho“ 156/7 an Mörike erinnert — besonders lebhaft in „Kinderköpfchen“ 217), so liegt das in der verwandten Art Goethes und Mörikes, und es mutet uns wie ein Geständnis und eine Huldigung an, wenn am Schluß der Gesamtausgabe seiner Verse (252) drei Strophen Platz fanden („Scheltet das nicht Abenteuer . .“), die völlig ins lyrisch-didaktischen Ton des „Westöstlichen Divans“ empfunden und gebildet sind.

Gegen Ende seines Lebens fließt ihm die lyrische Ader immer spärlicher. Schon 1890 notiert er einmal: „Während meiner Schüler- und Studentenzeit hab' ich mich in Versen dokumentiert. Das ist vorbei. Ich fühle deutlich, daß ich kein Lyriker mehr bin, kein echter, kein naiver mehr. Es kommt etwas anderes dran“ (TB. 10 5). Und in der Tat sind von all seinen Gedichten während der letzten 15 Jahre nur knapp ein

Fünftel entstanden, wenn auch dies wenige, zuerst in der Sammlung „Von reifen Früchten“ veröffentlicht, die besten seiner Lieder enthält.

Die Stoffgebiete seiner Lyrik sind außerordentlich reich und umfassend. Ein gewisser Eklektizismus, der ihr schon in der Form eigen, kennzeichnet auch ihren Inhalt. Alle Gesten stehen dem Dichter zu Gebote. In der „Rückkehr zur Natur“ (120/5) bietet er uns das Keckste an graziös umhülltem Zynismus, was wohl je ein Lyriker inmitten einer Sammlung vorwiegend ernsthafter Verse gewagt hat, und ein Jahr darauf lockt es ihn, biblische Geschichten nachzuerzählen (112/3 und 162/186) in einer Jambensprache, die die innige Schlichtheit alttestamentlichen Legendentons so überraschend echt nachbildet und doch den eigensten persönlichen Reiz ausströmt.

„Und die Liebe wandelt durch die Felder
Und durchschleicht die Nacht auf leichten Sohlen.
Zu dem Herrn, dem sie sich eigen fühlet,
Wandelt treulich Ruth, die Moabitin.
Und sie legt sich still zu seinen Füßen
Wartend nieder: ihre stumme Demut,
Ihres hingegebnen Herzens Wonne
Wacht und atmet in der Hut der Schatten.“ (167.)

In grellem Kontrast dazu tauchen ihm dann seltsam schauerliche Visionen auf und formen sich zu düsterwilden Nachtbildern einer schaurigen, von geheimnisvollem Grauen umwitterten Poesie, wie in der atemraubenden Phantasie „Ein Sonnenuntergang“ (130/6) oder in dem mystisch-zarten Traumgesicht „Die Brüder“ (142/5). Das steigert sich zu ekstatischer Raserei und grauenhaftem Satanismus in „Ein Gedicht“, zu dem eine jener verrucht-genialen Radierungen von Félicien Rops die erste Anregung gegeben haben könnte. Dann wieder finden sich, wenn auch merkwürdig selten, rein satirisch gefaßte Dichtungen, in denen der Zyniker und Spötter in allerhand modernsten Ausfällen und gewagten Einfällen schwelgt, wie das allzu bissig im Kabarettstil gehaltene „Gottvertraun zum Bajonette“ (60/62), dessen tadellos gefügte Stanzen seltsam mit dem kunterbunten und recht unklassischen Inhalt kontrastieren.

Aber auch der fröhlichste Humor, ohne Galle und Schärfe, kommt zum Wort, wie in der allerliebsten Parodie auf Goethes „Morgenklagen“:

„Ach! der größte meiner Herrn Kollegen,
Goethe schon hat dies Leid empfunden —
O Du loses, leidigliebes Mädchen! . . .“ (89.)

In den frühesten Jahren schwingt ein stark sozialer Ton bestimmend mit. Der Ideenwelt, aus der „Hanna Jagert“ hervorging, gehören eine große Reihe Gedichte der frühesten Zeit an.

„Nicht zart allein ins schwelgende Gefühl
Verlier ich mich — auch in der Welt Gewühl
Und seh das Schöne nicht und edle nur,
Ich kenne der Gemeinheit breite Spur . . .“ (51.)

So singt er (1885) und fühlt sich noch ganz als junger, kraftvoller Kämpe für Gleichheit und Recht. Ganz in der Manier Henkels und andrer revolutionärer Freiheitsdichter stimmt er sein pathetisches „Lied des Trotzes“ an (36/7), und die ganze feurige Wildheit sozialen Märtyrertums und sozialer Opferfreude braust und zuckt flammend in den ungemein plastisch gebildeten „Morituri“ mit seinen recht deutlichen Anfangsversen:

„Es ist ein Ziel gesteckt, die Flagge weht —
Rot ist ihr Tuch und golden ihre Sterne . . .“ (44/5.)

Geläutert zu fast religiöser Weihe erscheint dann ein verwandtes Thema in der „Sternenwacht“ (78/9). Erklärlich ist es, wenn sich in diesem Zusammenhang eine gewisse Neigung zur hyperrealistischen Armeleutspoeise bemerkbar macht. Dann verstummt jede politische Tendenz, und nur die Schilderung des Elends und der Not wird tendenziös unterstrichen, wie in dem krassen Großstadtbild „Das Konfirmationskleid“ (38/43) oder in der naturalistisch übertriebenen Sterbeszene „Laß gut sein, Mutter!“ (66/68).

Aber allmählich weicht die überhitzte Leidenschaft kraftloser Ernüchterung und seufzender Einsicht in die eigene Schwäche: „Anstimmen wollt' ich ehemals ehernen Rufes Ton . . .“ (97) Schließlich erfolgt die innerliche Abwendung des im Grund aristokratischen Fühlens von dem „stummen Haß im trägen Blick“ der Massen; was bleibt, ist nur eine müde Einsicht in ererbte Schuld, die sich von dumpfer Resignation zu hoffnungsstarkem Zukunftsglauben durchringt:

„Nicht, was Du willst, noch was Du immer sinnst und denkst —
Nein: was Du bist, und daß Du also worden bist,
Das ist die Sünde, unter deren Fluch Du stehst.

Du bist das Opfer, und mit Dir Dein ganz Geschlecht — —
. . . Wir sind die Opfer einer fernen schönen Zeit!
Wir sind die Saat! . . .“ (109.)

Am frischesten aber, ursprünglichsten und liebenswürdigsten gibt sich in diesen Gedichten der Erotiker. Sein fesselloß, mit elementarer Gewalt sich äußerndes Empfinden und Begehren, das der Mensch nie zu zwingen wußte, bändigt hier der Künstler heiter lächelnd oder traumvoll sinnend mit den duftenden Rosenketten seiner schmeichlerisch flutenden Verse.

„Was frommt es selber sich zu zwingen,
Da schon die Welt genug uns zwingt,
Was frommt es, Opfer ihr zu bringen,
Die selber uns zum Opfer bringt!“ (196.)

Welch schalkhafte Grazie, welch posenlos munteres Naturburschentum in den köstlichen Lore-Liedern:

„O Lore! Kind! — Es rauschen die Pandekten —
Und Du in Deiner Sophaecke lachst . . .“ (59 etc.)

Wie ist hier jeder Vers lächelnd erlebt und lächelnd gestaltet worden! Diese Lore-Lieder flattern wie kleine, bunte Schmetterlinge an uns vorüber, die man nicht mit Händen greifen darf, wenn sie den jungen Schmelz ihrer durchsichtigen Flügel behalten sollen. Oder so sauber und liebevoll gemalte Bildchen wie „Das welke Blatt“ (118/9) voll behutsamer Kleinmalerei und aparter Farbenstimmung; nicht minder der scherzhafte, den besten Liedern Mörikes ebenbürtige Dialog mit dem Freund: „Ich sah dich, Freund, durch hohes Saatfeld schreiten . . .“ (116), dessen Rätsel sich in so drollig-lieblicher Weise löst. In selbstironischem Übermut wird dann ein ganzer Zyklus stark akzentuierter Liebesgedichte „Prosa der Liebe“ betitelt, deren sinnliche Glut verführerisch nackt durch das leichte, blendende Versgewand schimmert.

In all diesen Liebesgedichten hat Hl. sein Bestes und Eigenstes geboten, in reinen, wundersam geschliffenen Schalen einen würzestarken, berauschenden Wein, wie er so glutenvoll und mild zugleich nur selten an der Sonne deutscher Poesie gereift ist. Gedichte, wie z. B. die klassisch edle „Elegie“ (222 „Du meines Blutes Unruh, heimliche Liebste Du . . .“), so voll verhaltner, schwerer Leidenschaft und bei aller geheimen Glut so marmorschön, oder wie die „Liebesfeier“ (233 „Siehst Du die

Perlen springen im kristallnen Glase? . . .“), so anmutsvoll bewegt, so restlos Geist und Form zu einer schimmernden Einheit verschmelzend, sind wirklich nicht allzu häufig in unserer Liebeslyrik zu finden.

Diskussion

Vorsitzender: Ehe wir in die Besprechung dieses Referats eintreten, muß ich voranschicken, daß das, was heute zum Vortrag gekommen ist, nur einen Teil einer größeren Arbeit, Hartlebens gesamte dichterische Tätigkeit behandelnd, bildet. Diese Ausscheidung mußte aus Rücksicht auf den zu Gebote stehenden Raum vorgenommen werden.

Ohmann: Das Urteil ist dadurch sehr erschwert, daß die Gebiete der Hartlebenschen Kunst, die am bekanntesten sind, von vornherein ausgeschieden sind. Als Dramatiker und Novellisten kennt man ihn, der Lyriker ist einem am fremdesten.

Vorsitzender: Eben deshalb und weil die Lyrik zweifellos das Bedeutendste ist, was Hartleben geschrieben hat, habe ich diesen Teil der Arbeit zum Vortrag herausgelöst.

Ohmann: Die große biographische Einleitung ist aber wohl nur berechtigt unter den Proportionen der ganzen Arbeit. Für eine so wenig umfängliche Untersuchung, wie diese über die Lyrik, ist die biographische Einleitung zu schwerwiegend. Es ist zu viel darin, was nur persönlich interessiert. Da auf den Inhalt der Lyrik nur ganz nebenbei eingegangen ist, auf die Beziehungen zum Dichter gar nicht, scheint mir die allgemeine Betrachtung der menschlichen Persönlichkeit ein zu großer Ballast.

G. Litzmann: Wenn man die biographische Einleitung streicht, tappt man ganz im Dunkeln. Hartlebens Schaffen als Lyriker erhält ein ganz anderes Gewicht, wenn man ihn als Kind seiner Zeit, als Mitglied des Genieklubs, als Zeitgenossen des „konsequenten Naturalismus“ sich vergegenwärtigt. Wenn die Persönlichkeit wie in diesem Referat auf den Hintergrund der Zeit gestellt wird, zeigt sich, daß Hartleben, der als Mensch so wenig Widerstandsfähigkeit hatte, als Lyriker inmitten des wildesten naturalistischen Sturmes und Dranges seine ganz anders geartete formalistische Begabung durchsetzte. Sieht man seine Lyrik losgelöst von der Zeit der Entstehung an, so bedeutet die Reinheit der Form nicht allzuviel, vergleicht man sie mit der zeitgenössischen Lyrik (z. B. mit der Sammlung „Moderne Dichtercharaktere“), so legt sie Zeugnis ab von einer viel kräftigeren und eigenartigeren künstlerischen Persönlichkeit als man für gewöhnlich hinter Hartleben sucht.

Ohmann: Wenn Sie diese mangelnde Beeinflussung so stark betonen, dann läßt sich die Frage aufwerfen, ob seine Beziehungen zu dem Genieklub etc. nicht zu intim aufgefaßt sind, ob er nicht ein outsider war. Begründen ließe sich das damit, daß Hartleben immer sich eine gewisse Reserve bewahrt hat, sich nie ganz der Kunst hingegeben hat, sondern vor allem praktischer Lebensgenießer gewesen ist. Die Kunst war ihm ein Nebensächliches, das unterscheidet ihn von den doktrinären Kunstfanatikern. Darum kann er von der Umgebung nicht so beeinflußt sein wie die andern, die dem Kreis völlig nahestanden.

Vorsitzender: Dagegen läßt sich u. a. eine Äußerung eines Mitglieds dieser Bewegung anführen: Wilhelm Bölsche spricht in seinem soeben erschienenen Buch: „Auf dem Menschenstern" von der literarischen Bewegung jener Zeit und von den vielen Märchen und Lügen, die darüber verbreitet sind. Doch erwähnt er zweimal Otto Erich Hartleben als ursprünglich dem Kreis der Bewegung mitangehörend (S. 255): „Dem Volksbühnekreis gehörte anfangs auch Otto Erich Hartleben an, der zugleich seine lustigsten Scherze der Freien Bühne gab" und S. 258: „Manchen Charakterkopf aus der alten Tafelrunde hat das Schicksal inzwischen aber ..... von der Tafel gewischt, so Hartleben, Polenz ....." usw.

G. Litzmann: Übrigens zeigen auch Hartlebens Dramen, daß er der Bewegung durchaus nicht fern stand, in „Anna Jagert", „Erziehung zur Ehe", „Sittliche Forderung" u. a. zahlt er dem Naturalismus wie alle andern Dichter der Zeit seinen Tribut, nur in seiner Lyrik bleibt er ein Eigener.

Vorsitzender: Ich kann auch den Vorwurf, daß die biographische Einleitung in keinem Zusammenhang mit der Untersuchung über die Lyrik stehe, nicht billigen. Fehlte die Einleitung, so müßte bei der Charakteristik der Lyrik ununterbrochen auf das Biographische zurückgegriffen werden, um das Typische, das spezifisch Hartlebensche dieser Lyrik zu kennzeichnen; da das Eigentümliche der Persönlichkeit im Eingang zusammenhängend gegeben ist, so zieht sich der Leser die Verbindungslinien an den Stellen, wo die Niederschläge in der Lyrik sich finden von selbst, und die ästhetische Untersuchung kann geschlossen durchgeführt werden.

Ohmann: Mein Vorwurf ging von einem andern Gefühl aus, von dem Gefühl, daß Hartleben zu etwas gestempelt werden soll, was er nicht bedeutet hat. Durch die breite biographische Einleitung werden wir auf den Persönlichkeitsgehalt seiner Gedichte hingeführt, und der ist meiner Überzeugung nach banal; nirgendwo bedeutende Züge, keine Fülle der Phantasie, keine Ursprünglichkeit und Tiefe auch der Alltagsmotive, wie beispielsweise bei Möricke. Auch da ist manches unbedeutend, aber immer interessiert uns der Mensch, der dahinter steht. Die Erlebnisse, die Hartleben gibt, sind der Ausdruck eines billigen erotischen Empfindens, gute Alltagsware, oder literarisch anempfunden. Deshalb muß man, wenn man das wertvolle daran heraus-

finden will, die Psyche des Dichters und das Inhaltliche in den Hintergrund stellen und sich an das rein Künstlerische, das Formale, halten.

Vorsitzender: Das rein Künstlerische ist auch, bei Hartleben wie bei jedem Dichter, aufs engste verknüpft mit dem Persönlichen, insofern als auch die Form, die der Dichter sich schafft, ein Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, man kann das Eine in seiner Notwendigkeit und Geschlossenheit nicht verstehen, ohne das andere zu kennen und zu begreifen. Wenn Sie seine Lyrik für banal halten, so ist das Geschmacksache, über die sich nicht streiten läßt. Meiner Überzeugung nach ist die Lyrik das Einzige, was von ihm bleiben wird. Im übrigen würde auch ich es begrüßen, wenn auf das rein Künstlerische weiter eingegangen und in der Diskussion Ergänzungen gebracht würden.

Ohmann: So möchte ich es z. B. ablehnen, daß zwischen Hartleben und Maupassant irgend eine Verwandtschaft besteht.

Dr. Enders: Das, was der Referent über das „große Vorbild Maupassant" gesagt hat, fußt auf einer Tagebuchstelle bei Hartleben, ist also wohl verbürgt.

Ohmann: Aber die Abhängigkeit von Platen kann ich in diesem Maße nicht zugeben. Beide sind mir immer nur äußerlich verwandt erschienen. Wenn man sich das Verhältnis der Form Platens zu der Hartlebens zu verdeutlichen sucht, so ist sicher, daß Hartleben sich an Platen geschult hat, etwa wie die früheren Odendichter sich formell schulten an den lateinischen und griechischen Dichtern. Aber es ist eine ganz andere Form, dasselbe metrische Schema, aber anders ausgefüllt. Platen ist nicht musikalisch, seine Verse stossen hart, und für Hartlebens Lyrik ist bezeichnend die schmiegsame Form. Es findet sich bei ihm nie ein starker Akzent, sondern stets ein gewisser schwebender Rhythmus. Er hält die Mitte zwischen der alten germanischen Sprachtechnik und der Ausgleichung aller Betonungsnuanzen, wie dies Hoffmannsthal liebt, der mit Vorliebe auf leichte Rhythmenteile die schwersten Silben legt: Dadurch erhält die Sprache etwas Übersteigertes. Bei Hartleben fließt alles auf der natürlichen Bahn des alltäglichen Akzents. In dieser angeborenen musikalischen Form, die der Sprache keine Gewalt antut, finde ich das wertvollste seiner Verskunst, er ist darin der erste nach Hölderlin.

Vorsitzender: Hartleben selbst spricht von der Zeit, da er mit Platen zu Bett ging und mit Platen aufstand (Tagebuch S. 46), das deutet wohl mehr als auf ein formelles äußerliches Nachahmen.

Dr. Karch: Der Unterschied besteht meiner Ansicht nach darin, daß der Vers bei Platen das Primäre, bei Hartleben aber der Inhalt das Primäre ist. Bei Platen ist im Anfang das Versschema fertig, Hartleben richtet sich nach dem zu sagenden.

Dr. Enders: Es ist zu bedauern, daß nicht genauer auf die metrischen Probleme eingegangen ist, da es dankenswert und fruchtbar wäre, den grundlegenden Unterschied der freien Rhythmen festzustellen.

Ohmann: Zum Beispiel im Vergleich mit den freien Rhythmen bei Nietzsche. Bei Hartleben findet sich eine so eigenartige Verwendung

überzähliger rhythmischer Elemente, die dennoch zum Vers gehören, daß man sie nie als störend empfindet; darin zeigt sich sein eminentes Sprachgefühl.

Geschäftliche Mitteilungen

Sitzungen der ordentlichen Mitglieder

Die 8. Sitzung für 1908 findet am Mittwoch den 13. Januar 1909 statt: Wilhelm Schmidtbonn.

---

1. Sitzung 1909 am 6. Februar: Clara Viebig.
2. Sitzung am 27. Februar: Theodor Fontane.

Öffentliche Vortragsabende

im neuen Hörsaal des akademischen Kunstmuseums, Eingang Hofgartenstrasse, abends 8 Uhr

Vorträge des Herrn Dr. Simchowitz, Dramaturg der Vereinigten Stadttheater Cöln und Dozent an der Handelshochschule Cöln

Dienstag den 12. Januar: Die russische Romantik: Puschkin und Lermontow.

Dienstag den 26. Januar: Die russische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Der Realismus: Gogol.
Dienstag den 2. Februar:

Dienstag den 16. Februar: Vortrag von Hermann Bahr: Über Schauspielkunst der Gegenwart.

Eintrittskarten sind zu haben in der Hofbuchhandlung von Ludwig Röhrscheid, Am Hof. Abonnements für alle Abende: 4 Mark. Einzelkarten: 1 Mark.

Bei den Vorträgen über russische Literatur wird eine Kenntnis der Werke nicht vorausgesetzt. Doch wird zur Lektüre empfohlen:

1. Puschkin: Poetische Werke, übersetzt von Bodenstedt. 3 Bde. 1854—55. Gedichte. Onegin, der Gefangene im Kaukasus. Boris Godunow. Die Hauptmannstochter. Dubrowsky. Ausgewählte Novellen (Reclams Universalbibliothek).

2. Lermontow: Gedichte. Ein Held unsrer Zeit (Reclams Universalbibliothek).

3. Gogol: Der Revisor. Die toten Seelen, 2 Bde. Taras Bulba. Phantasieen und Geschichten, 4 Bde. (Reclams Universalbibliothek).

Wir bitten dringenst alle Wohnungsänderungen unserer Mitglieder umgehend dem Sekretariat, Goethestraße 85, mitteilen zu wollen.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

MITTEILUNGEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN

unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann

Anmeldungen zu außerordentlicher Mitgliedschaft (Jahresbeitrag 5 Mark) und Anfragen wegen Aufnahmebedingungen als ordentliches Mitglied sind zu richten an das **Sekretariat der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Goethestrasse 35.**

Sonstige Auskunft erteilt mündlich und schriftlich der 2. Vorsitzende Dr. Carl Enders, Bonn, Kurfürstenstrasse 25. Sprechstunde: Montag und Donnerstag $^1/_2$3—$^1/_4$4 Uhr.

Einzahlungen von Mitgliedsbeiträgen: Die Beiträge der in Bonn wohnenden Mitglieder werden im Januar einmal durch Boten eingezogen, gegen Aushändigung der Mitgliedskarte. Diejenigen Mitglieder in Bonn, welche alsdann nicht bezahlten, sowie die ausserhalb Bonns wohnenden Mitglieder werden ersucht den Beitrag unter Beifügung des Bestellgeldes an das Sekretariat Goethestrasse 35 zu senden. Es wird ersucht, bei Wohnungsveränderungen dem Sekretariat die neue Adresse umgehend mitzuteilen.

Programm und Satzungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn versendet gratis und franko das Sekretariat.

3. Jahrgang 8. Sitzung am 12. Januar 1909 Nr. 9

Der Dramatiker Schmidtbonn

Referat von Dr. Enders — Diskussion — Geschäftliche Mitteilungen

Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund

Der Dramatiker Schmidtbonn [1])

Du rechnest wohl, daß meine Art
noch still wie sonst, daß alles Tun um mich
ich gehen lasse, lieber leis gehängt
an meine Träume wie wohl sonst — doch täusch'
dich nicht. Diesmal läuft Traum und Leben mir
in eins zusammen ....

Dieses Wort des Grafen von Gleichen wird der oberflächlichen Beurteilung seiner Art wie der des Dichters, der ihn geschaffen, leicht verwirrend werden. Auch sonst wird von diesem Traumwesen gesprochen: Der Graf (S. 64):

.... Gib mir dies Seltne, das
ich haben muß. Gib's einem kranken Kind,
das träumen muß, mit deinem blonden Haar
vermischt ihr schwarzes sich. Oder: (S. 65)
So träum ich mir ein Bild und laß mir das
aus meiner Stirn nicht nehmen. (S. 34.)

Gar mancher wird bereit sein, dem Träumer die Glaubhaftigkeit seines ungeheuren Unternehmens zu bestreiten.

Und doch hängt hier der Irrtum sich wieder wie so oft an ein Wort. Der Graf von Gleichen ist ebensowenig wie Schmidtbonn ein Träumer im alltäglichen Sprachgebrauch, wenn wir dabei an einen Mangel an Willenskräften, an die Unfähigkeit denken, die Umwelt belebend und wirkend in uns aufzunehmen in der gänzlichen Versunkenheit in unsere subjektiven Stimmungen. Nein, Schmidtbonn ist ein Beobachter, wie je

[1]) Von Schmidtbonn sind Bücher erschienen: Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend, Schauspiel. 1901. 2. Aufl. 1904. — Uferleute, Geschichten vom untern Rhein. 1903. — Die goldene Tür. Ein rheinisches Kleinstadtdrama. 1904. — Raben, neue Geschichten vom unteren Rhein. 1904. — Der Heilsbringer, eine Legende von heute. 1906. — Der Graf von Gleichen, ein Schauspiel. 1906. — Alles im Verlag von E. Fleischel & Co. in Berlin. — Noch nicht gedruckt der „Zorn des Achilles".

ein Dichter, ein Vertrauter jedes Lebens; ein Vertrauter jeder Freude und jedes Leids, jeder Größe und jeder Schwäche, einer, der die dezentesten und schamhaftesten Gesten der nach außen wirkenden Seele gesehen hat, so, daß er sie wiedergeben kann. Und doch mag er sich wohl selbst bisweilen einen Träumer nennen. In der Tat, es ist ein beständiges Hinübergleiten, Hinaufgleiten in seinem künstlerischen Schauen. Er eilt vorwärts vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Zufälligen ins allgemein Gültige. Er kann nicht haften bleiben am Willkürlichen, deshalb Unbeseelten, Hohlen und Leeren. Und so sieht dieser Träumer gerade alle Dinge der Welt wie sich selbst in einem beständigen Willenstrieb sich bewegen. Eine heilige Kraft drängt alles vorwärts, durcheinander, übereinander, jedes zu demselben Ziel, das jedes in anderen Formen und Farben lockt: das Glück. Das Verlangen nach Glück und Seligkeit ist das Prinzip des Lebens, das Kämpfen darum schafft seine Tragik. Dieses Glücksverlangen kann selbst Glück werden in den Bekümmerten, Bescheidenen und Frommen, und es kann Verzweifelung und zerschmetternde Vermessenheit werden in den Heroischen, Himmelstürmenden. Unter diesem Gesichtspunkt vereinigen sich die beiden Gruppen seiner Dichtungen zur einheitlich geschlossenen Offenbarung einer scharf umrissenen Persönlichkeit: die von Mitleid und Erlösungswillen eingegebenen Schilderungen sozialen Elends, in deren erbarmungslosesten Darstellungen die unbesiegbare Hoffnung noch glimmt als matte Leuchte zu einem nicht mehr greifbaren Glück (Salve tandem in den Uferleuten). Jedes Wesen hat seine besonderen Glücksbedingungen in sich, sie drängen es unvermeidlich vorwärts, sie öffnen den Himmel oder die Hölle, je nach den Bedingungen der Verhältnisse und Umstände, in die er gerät. Die Unvermeidlichkeit des sinnlichen Liebesverlangens ist nicht erschreckender und beglückender zu erfassen als in der Novelle „Die Sünde im Wasser"; der vernichtende Lebensdrang vor des Todes Bedrohung nicht großartiger als in dem „Eisgang", wo, wie eine Scholle die andre zerreibt, um oben auf zu schwimmen, jeder der beiden dahintreibenden Männer auf die Beseitigung des andern sinnt, selbst das Leben eine Stunde länger zu behalten.

Die niederrheinischen Erzählungen haben zum größten Teil jenen Charakter sozialen Mitleids, in ihnen singt das ewige Lied der Sehnsucht nach Schönheit und Befreiung. Einen Abschluß

findet diese Entwicklungslinie in der Legende von heute „Der Heilsbringer"; auf dieser Linie sammelt der Künstler erst seine Kräfte; der Heilsbringer ist ein schönes Denkmal des Menschen, kein Höhepunkt seines Künstlertums. Die Instinkte der Naivität, auf die dieser Heilsbringer wirkt und wirken kann, finden sich nur in einzelnen; sind sie erst von denen der intelligenten Spekulation durchsetzt wie in der Masse des modern großstädtischen Proletariats, so wird diese Wirkung unmöglich, unglaubhaft: zumal bei einer Bevölkerung wie die Kölns ist; wo doch die Geschehnisse lokalisiert sind. Und damit wird aus dem Zeitbild ein einzelner psychologischer Fall, der ein stark pathologisches Gepräge hat. Diese sozialistische Linie verläuft also im wesentlichen in der erzählenden Dichtung Schmidtbonns. Von den drei Dramen ist nur eins: „Die goldene Tür", von hier aus mitbedingt — man nehme den ganzen ersten Akt, der ja auch eine Novelle ist, und lese da die Charakterisierung des Lebens der kleinen Kaufleute:

„Wir sind wahrhaftig in einen Käfig gesperrt wie gefangene Vögel ... Jetzt sind wir längst Männer, und keiner von uns hat Frau und Kind um seinen Tisch zu Haus sitzen. Solange wir jung sind, zahlt man uns nichts für unsere Arbeit, und wenn man uns endlich ein wenig mehr zahlt, so daß wir an eine einfache Frau denken könnten, dann sind wir zu alt geworden ... Wir haben nichts als die nackte Arbeit selber — und diese nackte Arbeit, was gilt sie? Wenn wir sterben, so lassen wir keine Leere zurück. Der erste beste von Tausenden wird an unser Pult gesetzt und macht unsere Arbeit genau so gut wie wir sie gemacht haben. Es wird sogar dahin kommen, daß man Maschinen erfindet, die uns ersetzen; denn das, was den Menschen über die Maschine erhebt, das fordert niemand von uns: wir hängen nicht mit unserer Person, unserer Liebe, Sorge und Hoffnung an der Arbeit, die man uns zuteilt. Alles fehlt uns, was dem Leben einen Inhalt gibt, was den Menschen groß macht und das Gute in ihm hervorruft: wir setzen nichts aufs Spiel, wir wagen und fürchten nichts, wir streben nach keinem Ziel, wir haben keine Sorgen und keine Erschütterungen. Wir sind nichts als gemietete Söldlinge, die ohne Aussicht auf Beförderung dienen! Jeder Krämer ist ein König gegen uns, denn er arbeitet für sich selber und kommt vorwärts im Leben. An den Sonntagen sind wir Menschen wie andere, an den sechs andern Tagen aber sind wir nichts als alte Kinder, die an die Pulte laufen, wenn sie den Schritt des Chefs hören, deren ganze Sorge darin besteht, ob der Chef gut oder schlecht gelaunt ist."

Auch den armseligen Kontoristen Küppers und Jansen leuchten die Hoffnungsflämmchen der Glückssehnsucht wieder

auf unter dem seelischen Sonnenschein, der von Elisabeth für sie ausstrahlt; auch das ist novellistisch breit und sogar etwas zur Karikatur forciert in dem zweiten Akt der „goldenen Tür“ dargestellt. Ein unreiner Schein nur ist es, der von den beiden Flämmchen ausgeht und sich in der großen Dunkelheit noch gegenseitig stört. Und am Schluß sagt einmal Küppers: „Es war wie ein Abendrot an unserm Himmel. Ehe wir am Tor waren, um zu scheiden, ist sie gekommen, ist ein Stück Weges mit uns gegangen... Wir haben das Glück gesehen — nun können wir sterben.“ Baum ist noch so ein ringend Leidender wie die meisten Helden der Novellen, aber da er einmal das Glück festgehalten hat für einen Augenblick, will er davon retten, was zu retten ist. Er läßt es sich nur ruckweise entwinden von der Mutter und von Töpelmann und von Elisabeth selbst, und zuletzt soll sie lieber sterben in ihrer Reinheit, als zu ihrem Glück gelangen, das ihm unrein scheint, damit wenigstens seine Erinnerung das, was er einmal hatte, unberührt festhalten könne.

Elisabeth aber ist schon eine Glückswollerin, die sich zwar lange bedenkt im Kampf mit sich selbst, schließlich aber doch nicht scheut, alle Schranken niederzureißen, welche sich den Glücksbedürfnissen ihrer Natur auftürmen in den Anschauungen der Gesellschaft und in den Gefühlen ihres bessern Selbst. Der Dichter hat aber einen schweren Fehler in der Stoffwahl — oder, da dieser Stoff erst anders geformt war, in der Formwahl — begangen, als er das Motiv tragisch umbog. Der ganze Schlußakt der goldenen Tür wurde dadurch verzerrt und hat für mich eine karikaturhafte Färbung bekommen. Elisabeth ist viel zu sehr auf der Oberfläche, wirkt zu sehr nur durch ihr Temperament und so wenig durch besondere seelische Qualitäten, sie ist so sehr nur „das rheinische Mädchen voll Lebenslust“, daß wir Baums ganze Haltung nicht verstehen und bei dem Gefühl der Belanglosigkeit ihres weiteren Schicksals ihre Verurteilung zum Tode als eine Unbedachtsamkeit Baums, eine Willkür des Augenblicks empfinden. Und wenn er schon so weit ging, wie kann er dann ruhig nach Hause gehen? An jenem entscheidenden Sommerabend, der den Konflikt für Elisabeth mit sich bringt, läßt sie die kleine Marie beten, daß sie doch noch ihr Glück auf der Welt fände. (S. 51.) In der Mutter Landstraße ist es letzthin die einzige Begründung, die Hans hat für alles, was er

tat und tut, daß er sein Glück sucht, zuerst eins in der Welt da draußen, das anders ist als das brave traditionelle in anspruchsloser Ehrbarkeit und Gehorsam vor den festen Überlieferungen; dann das der Jugend, das von all dem ja auch frei war, wo der Wille über ihm nur bewahrende Güte offenbarte: „Ich will Sonne haben, ich will blauen Himmel, ich will Freude um mich haben". „Das Glück klopft an", heißt das Zauberwort, mit dem er Trude anspornt. „O Vater, Vater, gib mir meine Jugend wieder, meine fröhliche, singende Jugend wieder. Ja Vater du! ich habe gesündigt vor dir, ich habe das Leben, das du mir geschenkt, das du mir ausgerüstet mit all deinen guten Worten und deinen frommen Händen, das habe ich in den Wind geworfen. Ich bin der Schändliche, der unbegreiflich Gefallene." Sein Glücksverlangen hat ihn schuldig werden lassen. Auch Sophie kann kein anderes Glück brauchen als das ihre: mit Hans zu sein, und wenn sie darob in Elend untergehen soll. Jeder Glückserfüllung fallen Opfer, gar Menschenopfer an das unbegreifliche Schicksal, welches alle so unabänderlich und so verschieden geschaffen hat. Aber wir können uns das Glück nicht durch solche Opfer erkaufen, denn sie sind so, daß sie uns arme Menschen selbst wieder am tiefsten Treffen und unsere Ruhe vernichten.

Der Graf von Gleichen und die Gräfin Gleichen sind die leidenschaftlichsten und großartigsten von Schmidtbonns Glückswollern. Sie wollen beide ihr Glück bewußt durch ein Menschenopfer erkaufen und vernichten es dadurch; denn der falsche Schwur des Grafen ist ja nicht getan worden, um dem Mädchen, das ihn befreien soll, ein Leid anzutun, sondern um nur frei werden zu können und sein Weib zu finden; daß sie dann wieder weichen müsse, ist seiner noch unverblendeten Erkenntnis schon im Kerker klar. Einem doppelten Durst sollte der doppelte Trunk werden, so verlangt er es, als der doppelte Durst in ihm aufsteigt: nach den zwölf Kerkerjahren, an der Seite Naëmis. Und später bekennt er: „Meine Seele, zu lange voll an Leid, nimmt keinen Schmerz mehr an." (S. 65.) Woche auf Woche, Monat auf Monat wälzen sich seine Wünsche in ihm, bis sie herausbrechen als unabänderlicher, eherner Entschluß, beseligend, vertrauenschaffend auf der einen Seite, verderbendrohend auf der andern. Das ist die Art seines Denkens und Wollens: es ist

sein Träumen, von dem der Anfang dieser Ausführung sprach; in seiner Vorstellungswelt fallen die Schranken der realen Wirklichkeit, das Unmögliche wird Ereignis, und sein vermessener Entschluß stellt es hinein in die Wirklichkeit. In der ersten Auseinandersetzung mit der Gräfin sagt er noch:

„Auch bin ich nicht vermessen, will nicht
Unmögliches. Vielmehr ich geb' euch zu:
könnt ihr nicht Freund euch sein, seid's nicht."

Und seine Drohung, die Gräfin zu verstoßen, wagt er nicht zu rechtfertigen: „Dem Gefühl folg ich in mir." Dann aber drängt es wieder zur Explosion seiner gährenden Willenstriebe, denn unbegreiflich,

fremd so
ist uns, was unsre Seele in uns tut." (S. 58.)

Zusammen schlagen ihm die Sinne, als trüg er Feuer im Kopf, er will und muß das Schicksal versuchen: (S. 90.)

Laßt uns denn nun verwegen sein, die widrige
Vernunft aus unsern Stirnen reißen und voll Trotz
hochatmend freie Überschwenglichkeit
hineintun. Gebt euch die Hand. Und morgen
müßt ihr die Stirn euch küssen, wieder morgen
den Mund. So geb ich mich
und euch dem Schicksal hin.

Die Maßlosigkeit bestimmt auch den Ausbruch seines Gefühls in der Katastrophe, die ausklingt in der Erkenntnis jener Szene, die uns so lebhaft an die höchsten Momente der antiken Tragödie erinnert: (S. 117)

„Verblendet bin ich! Nicht du,
nicht du — ich selbst bin schuld. Mein ist die Schuld
an diesem Mord. Wie Schall vom jüngsten Tag
ruft mir's ins Ohr, Weh ich erkenne es,
und von mir geht die Kraft der Seele. Ich selbst
der schwor zum Glück der neuen Heimat sie
zu führen, führte sie zu diesem Grab
im Stein.

In jedem Sinne ist die Tat der Gräfin die seine; darin liegt die furchtbarste Tragik für ihn; nicht nur, daß sie seine Absicht, Naëmi zu beseitigen, schrecklicher wahrmacht, als er wollte, sie handelt auch aus seinen Motiven heraus und dazu noch aus Liebe zu ihm. Daß sie es tun wird, ahnen und wissen wir schon vorher immer sicherer.

„Die vielen Jahre fraßen alles Süße
mir aus der Seele weg und ließen nur
das Herbe stehn."

„Ein Ganzes will ich wieder statt ein armes Halbes unter den Menschen gehn." „Du mußt mir viele Freude geben, um, was ich an Glück versäumt die jungen Jahre, nachzuholen." (S. 27.) Sie wirbt um jede Äußerung seines Wesens (29); so glücklich sie sich hingibt, sie ist doch in jedem Anschmiegen auch die Verlangende, die ganz und alles Verlangende: Küß mir die Stirn; küß mir den Mund, den Mund; bis zu dem Bekenntnis nach der Tat: „Mein Schoß verlangt nach dir" (128), und: „Sprich, mach dich frei. Wie bin ich stolz, daß du dich mir vertraust." (30.) Sie ist von Anfang wieder die ihm gleichberechtigte Herrin, wozu sie auch bereit ist, „Eins nur will ich, daß sie zuvor erfährt, wer ich im Hause bin." Ihr Stolz verträgt keinen Vergleich mit der Fremden. Wie er maßlos sich offenbart gegenüber der demütigen Sicherheit Naëmis (52, 72), so auch ihr aufloderndes Gefühl, darin dem des Grafen gleich. Haß und Eifersucht lassen sie Beleidigungen häufen, wo sie gegen die Naivität der Türkin machtlos bleibt. (73.) Wie ein Finger zeigen die Worte der Gräfin aus der ersten Auseinandersetzung auf die Katastrophe voraus. (S. 60.)

„Wie närrisch ehrlich solch ein Mann sein kann!
Ei, Kind! Machst du noch solche Streiche? Rasch
wirf dieses Ding, Gewissen nennst du's sicher,
mit weitem Wurf und fröhlich über die Mauer:
Ich tret es tot, wenn es im Grase liegt. Lern
vom Weib, wie lachend man sein Glück nimmt."

Und nach ihnen ist die Drohung unheimlich wirkungsvoll: „Etwas geschieht, wenn ich erst denken kann." (S. 66.) Vor den furchtbaren Bildern racheschwangerer Phantasie und vor der Verzerrung ihrer Tugenden in diesem Munde flieht Naëmi entsetzt, sie, die doch keine Appellation an ihr Recht, von dem ihren zu lassen, bestimmen konnte; denn „die Sonne scheint, und alle haben Recht." — Ja, sie tut seine Tat, und deshalb darf sie erwarten, daß er sie versteht; denn an die Unbesiegbarkeit jener Liebe, die zwischen sie trat, kann ihr Stolz nicht glauben. Und es bleibt ihm nichts übrig, als sich selbst zu richten, wenn die Gräfin ihn auffordern darf mit Jauchzen:

„Sei stark wie ich!
Was uns die Seele fernhielt, ist fortgeräumt.
Laß uns darüberschreiten, Hand fest in Hand,
aufs Grab ihr Blumen streun, und hinter uns
das Grab!“

Wie steht neben diesen von ihrem eigenen Glückswillen Getriebenen Naëmi ruhig — heiter da, ein Kontrastbild von einziger Kraft; sie, das Opfer, ist die wahrhaft Glückliche, sie, die einen fremden Glückswillen zu dem ihren macht. Wie lange haben wir keine solche rührende, ganz unsentimentale Naivität in der deutschen Dichtung mehr gehabt, wie in der Traumerzählung, und wie zart ist das gestaltet. Sie ist diejenige, welche das Lied vom ungetreuen Knaben singt; das ist ihre einzige Schmerzäußerung über ihren Verlust. Sie hat die ganze Süße, welche der Gräfin die langen Jahre gefressen haben. Darin wird sie gefährlich, das weiß die Gräfin und dagegen arbeitet sie (die Gewandszene). Der Dichter hat selbst ein wundervolles Wort für Naëmi gefunden: Die mutige Anmut. Ihre nie fragende Hingabe und ihr Glaube triumphiert ohne Absicht und ohne Kunst. Der Graf kann es nicht verhindern, daß aus Dank und Mitleid Liebe sich auftat, einer Blume gleich aus einer kargen Knospe, wenn er denkt:

„was sie tat,
wie sie mit jedem Gedanken, jedem Drehn
der Augen, jedem Schritt der Füße mir
gehört, die mutige Anmut;
wie ihre Kinderschultern, ihrer Stimme
unschuldiger Ton mein Innerstes erregen.“ (S. 60.)

Es erhöht die Tragik der Gräfin auf das schmerzlichste, daß sie dieser Liebe sich selbst nicht freuen kann, da die selbstlose Schwester sie auch auf sie überträgt; denn sie ist es ja, die ihn bestört, die sie beraubt. (S. 100—102.)

Wir fühlen das drohende Verhängnis vom ersten Akt an in diesem Drama, ohne daß wir das Vorspiel kennen, wir brauchten das „Gesicht des Knechts“ gar nicht; aber es ist eine schöne verdeutlichende Erfindung; eben weil er die Handlung nicht bestimmt, gehört er nicht in die Rumpelkammer romantischer Requisiten. Freilich, das Publikum und die Kritik sind dem nicht immer gewachsen. Man sprach davon, der Tod schritte durch das Stück, und meinte das sinnfällig, obwohl der Dichter

den Grafen selbst solchen Vergröberungen gegenüber die Erklärung geben läßt: (S. 117)

„Mir kam im Traum einst ein Gesicht, das gleich
dem seinen sah. Damals als mir im Kerker das
Gewissen schlug und ich es niederlachte.
Jetzt, Fieberwahnbild du, hast du das Leben,
das ich dir gab für meins."

Freilich muß man von der Aufführung verlangen, daß das Vorspiel den fremden Landsknecht möglichst unrealistisch gibt. In einigem erinnert das Phantom an den Spielmann aus der M. L.; auch dieser ist der vorauswissende Schicksalsführer, dessen Geist gewissermaßen Hans in sich trägt, wie der Graf den Tod. Die Nebenfiguren sind überall vortrefflich herausgearbeitet; wie in der g. T. etwa Töpelmann in seiner Gemeinheit (s. Äußeres S. 6), in seinem Umgang mit seinen Untergebenen (S. 6, 19, 43), in seinem Protzentum und seiner „Freundschaft" zu Solich (43), seiner schamlosen Brutalität (45) und seiner raffinierten Verführungskunst (55) bis zur grotesken Selbstironie (59), so im G. v. Gl. der alte Heimeran und die Frau Helche.

Die Urkräfte der Natur sind es, welche in Schmidtbonns Menschen walten und ihr ewiges Recht des Daseins und der Auswirkung von neuem geltend machen gegenüber den gesellschaftlichen und selbst gegenüber den scheinbar für ewig in der Menschheit begründeten sittlichen Weltgesetzen. Daß wir Kinder sind der Allmutter, ein Teil von ihr wie Baum und Fels und nie von ihr frei werden, das ist ein Wissen, das bald beglückt, bald in den furchtbaren Konsequenzen eine gewaltige Tragik eröffnet. Die Verbundenheit der Menschen mit der Natur, ihre Bedingtheit durch die Eigenheiten ihres Bodens ist denn auch ein Zug, der in allen Dichtungen Schmidtbonns mit hinreißender Kraft und oft wundervoller Schönheit herausgearbeitet ist. Und so auch in den Dramen. In der M. L. ist die ganze Stimmung gleich auf diese Angeschlossenheit des Straßenvolkes an die freundliche Mutter eingestellt:

Warum willst du so traurig sein?
Leg dich zu mir ins grüne Gras!
Was kümmert dich der Menschen Schein?
Pfeif du dir eins und träum dir was!
Wohl in die Berge wolln wir sehn,
Und kommt der Hunger, wolln wir weitergehn. (S. 2.)

Die Berge machen gut (S. 17) „Sieh in unsern Wald hinaus", sagt der Graf zur Gräfin, ihr sein seltsames Tun und Verlangen nahezubringen,

> ... Sieh wie die Wipfel leben, wie
> die weißen Wolken drüber ziehn, und denk,
> Daß wir, warum dies ist, nicht wissen. Fremd so
> ist uns, was unsre Seele in uns tut." (S. 58.)

Die Gräfin ruft sich die Abende zurück, da

> am Bogenfenster vorgelehnt wir standen
> und in das Wasser träumten, das zu Tal
> durch seine schwarzen Büsche lief, als laufe
> das Böse ewig von uns .....

oder: „wie morgens gipfelhoch wir standen, selig
die Hände ineinander hängend, glückbewußt
im Rätsel rings der stummgestreckten Bäume,
des Vogelsangs, der hingetriebnen Wolken,
bewußt, wozu wir auf der Erde waren." (S. 76.)

So hilft die Gute ihnen zur Seligkeit, wie die Unbarmherzige ihnen ihr Schicksal zeigt:

> „Hier nimmt ein Gras dem anderen die Luft,
> ein Stamm dem anderen die Erde, ein Tier
> dem anderen das Leben: die Sonne scheint,
> und alle haben Recht." (S. 120.)

In Naëmis Palmentraum beklagt sich der Verlaßne bei der Ungetreuen. Ein solches Gefühl des Menschen verwächst denn auch in allen Dingen der Umwelt und leiht ihnen von seinem Leben, wie der Graf den Steinen seines Kerkers.

Wieweit ist nun all das von Schmidtbonn dramatisch bewältigt? Die g. T. verleugnet in den ersten Akten wie nach ihrem Stoff, so auch in der Behandlung nicht die Abstammung von der Novelle. Der dritte Akt ist auch in der Bühnengestaltung völlig verfehlt. Die vier ersten Auftritte sind ganz Episode, das Erwachen sozialistischer Ideen hat kaum etwas mit dem Ganzen dieses Stückes zu tun, denn diese Ideen erwachen im Marionetten, nicht in handelnden Personen und bleiben ganz isoliert. Die Erfindung des lecken Bootes ist ein trauriger Behelf, der für eine tragische Theaterwirkung nötig wird, weil eine immanente Tragik nicht da ist; ebenso das ganz zufällige Auftreten von Töpelmanns Söhnchen als Gewissenswecker.

Auch in der M. L. ist der größte Teil des ersten Aktes, im Hinblick auf die Handlung lediglich Episode. Der Kappenmacher und der Student haben direkt nichts mit dem Konflikt zwischen Vater und Sohn, nicht einmal etwas mit dem Sohn allein zu schaffen. Sie haben nur die Aufgabe, die lyrische Stimmung von Unbekümmertheit und freiem Vertrauen auf der Landstraße zu versinnlichen. Aber in einem andern Sinn ist er doch nicht lediglich episodisch. Die M. L. ist kein Drama der Handlung, des auseinander entwickelten Nacheinander, sondern ein Drama des gegensätzlichen Nebeneinander; es geschieht fast nichts; es entwickeln sich keine Charaktere, es zeigt sich nur, was ist; das einzige Geschehen ist der Vorgang des gegenseitigen Erkennens. Daraus verstehe man die Bedenkenlosigkeit des Dichters im Episodischen. Es steht sich gegenüber: nicht Vater und Sohn, sondern Anschauung der Landstraße und Anschauung der guten Gesellschaft. Hans ist mit der Anschauung der Landstraße durch die Gesellschaft gegangen und hat Bankerott gemacht; er will sich unterwerfen, um sein Jugendglück wieder zu erhaschen, aber es gibt keine Möglichkeit der Vereinigung. Es wäre ein Drama für sich, das zu zeigen, in Geschehnissen, in einer Entwicklung. Hier spricht nur der konsequente Vertreter der Gesellschaft, der Vater, die Unmöglichkeit aus. Wir haben Meinungen und Resultate. Hans meint im Gefühl ewiger Naturgesetze, die der Vater lebendig begraben hat, es sei alles gut, wenn er wieder da sei; der Vater ist ein unerbittlicher Aufrechner des moralischen Soll und Habens. Das setzt sich im Dialog und mit Leidenschaft auseinander, aber in einer so hinreißenden dramatischen Sprache, daß sie allein genügt, dem poesievollen Stück bei guter Aufführung den Bühnenerfolg zu sichern.

Verblüffend ist demgegenüber nun der straffe Bau des Gr. v. Gl., der in der künstlerischen Bewältigung des Stoffes so ungeheuer sich abhebt von den beiden ersten Dramen, auch von der M. L., wie das nur selten vorgekommen ist. Ohne Verweilen eilt der Dichter zu seinem Problem; die Exposition wird knapp und sicher im Vorspiel und im ersten Akt gegeben und wiederholt sich im Wichtigsten in dem Bericht des Grafen (so daß auch das Vorspiel entbehrlich wird), der erste Akt schlingt den Knoten, der zweite bringt den Konflikt bis zur unheilbaren Zuspitzung, der

dritte die Katastrophe. Von allen nicht direkt auf die Handlung bezüglichen Episoden ist abgesehen, was bei der Neigung und dem Talent des Dichters zur Ausmalung besonders bedeutsam für seine künstlerische Zucht spricht; die drei größeren Episoden des Stückes sind von entschiedenster Bedeutung für die Entwicklung der inneren Handlung. Die Veronikaepisode (S. 69 f.) steigert der Gräfin Liebesverlangen und gibt ihm einen triebhaften Impuls; die Heimeran-Helche-Episode (S. 83 f.) kontrastiert ebenso wie die Heimeran-Graf-Episode die Treueverhältnisse aller Personen zueinander und gibt der Gräfin die nötige Zeit zur Überlegung und Sammlung.

Von großer Schönheit und ungemein spannend waren von Anfang an die Dialoge Schmidtbonns; man denke z. B. an den noch ganz episodischen, aber lyrisch wundervollen zwischen dem Spielmann und Sophie in der M. L. Im Gr. v. Gl. ist auch diese Kunst außerordentlich entwickelt, so z. B. im Vorspiel von der Frage des fremden Knechtes an nach der Dauer seiner Haft. Von dem Schrei ab „zwölf Jahre" steigert sich die leidenschaftliche Unruhe des Grafen ebensosehr, wie die Ruhe des Knechtes überlegen wird. Da beachte man die Eindringlichkeit des Grafen in den heftigen Einleitungsworten jeder Erwiderung: Ich will nicht, ich sage dir, ich will nicht ..... Glaub mir, ein Türkenmädchen kommt .... Glaub mir, die Tochter aus dem Haus ist's ..... Ich verschwieg ihr, daß ich Frau und Kind zu Haus habe .... Ja, ich schwor falsch ... denn frei will ich werden ... (So muß ein ander Leben für dich verderben.) Ich weiß es und singe mein Lied in mir weiter ... Komm an, ich will ringen mit dir ... Ich geb es dir (mein Wort) ... die Hülle ab; ... geschwind, geschwind ... Alles Entscheidende wird vorausgenommen und es schlägt sich in diesen wuchtigen Sätzen in unser Gedächtnis. Am mächtigsten ist der Dialog zwischen der Gräfin und Naëmi, in welchem sich mit eherner Notwendigkeit der Konflikt zur Entfaltung bringt, nur aus den Charakteren heraus, ohne jede zufällige Zugabe.

Über die Dialoge aber erheben sich im Gr. v. Gl. schier die Monologe, die in ihrer Großartigkeit diesem Stück einen besonderen Charakter verleihen, der weit über alle naturalistische Regel hinausführt. Sie sind von einer außerordentlichen Gedanken- und Sprachgewalt. Bezeichnend für ihren Aufbau ist eine

Art von strophischer Gliederung, wenn ich so sagen darf, eine Zuspitzung der Gedankengruppen auf gedankliche Höhepunkte, Pointen; in dem wunderbar beseelten Kerkermonolog ist es der Jubelrefrain: „Gefangner Mann war ich und bin es bald nicht mehr!“ In dem Einleitungsmonolog des ersten Aktes bringt der neunte Vers die erste Pointe. Die Schönheit des Morgens zu Hause steigt dem Grafen auf:

„Nicht sehen wollen mir die Augen, nicht
hinhorchen auf den Vogellärm die Ohren.
Über die Mauern steigt ein blauer Morgen,
der höchste Turm steht weiß schon in der Sonne.“ (S. 18.)

Das alles läuft nun auf die Pointe aus:

„Doch ich muß Leid herbringen in den Hof.“

Dann heißt es weiter:

„Fast packt es mich, die ungeborne Botschaft
stumm hinter meinen Zähnen zu bewahren
und rasch und unerkannt durchs Tor zu fliehn.
Doch müd bin ich des Wanderns unterm Himmel:
ich will mein Glück, und wenn es andern Leid bringt.“

Die letzten Zeilen brachten wieder die Pointe. Das ist durchaus dramatische Technik. Die Pointierung überträgt sich dann auch in den Dialog. So läuft die ganze Aufklärungsrede des Grafen an Naëmi auf die Pointe zu:

„Sieh, ich belog dich da.
Naëmi: Nein, du logst nicht.
Der Graf: Ja, ich belog dich da.
Ich log, um frei zu werden und lebendig.“

Die Unterbrechung ist durchaus technisch begründet, sie dient dazu, diese, wie wir wissen, allerwichtigste Stelle herauszuhämmern. Sie werden diese Technik leicht wiederfinden etwa in der Erzählung des Grafen von seiner Befreiung (S. 30), oder etwas breit ausgebaut, in dem Dialog des Grafen und Heimerans (86). Ganz andrer Art aber ist der letzte Monolog, der Einleitungsmonolog der Gräfin im dritten Akt. Er ist naturalistischer; hier drängt die ganze Schwere des inneren Geschehens sich in die rhythmische Form; die Versteinerung der Gräfin in einer schrecklichen seelischen Verfassung ist durch ihn versinnlicht, wie auch in dem weiteren Verlauf der Reden. Ich muß leider darauf verzichten, ihn darauf genau zu analysieren. Ich kann aber

versichern, daß es sehr dankbar ist und den Respekt vor dem sprachschöpferischen Können des Dichters sehr fördert.

Und damit kommen wir zu dem vielleicht wichtigsten Kapitel in der Betrachtung dieses Dramas, zu der Rhythmik und Sprache. Die beiden ersten Dramen des Dichters sind in Prosa geschrieben, hier tritt er zum erstenmal in gebundener, dem heroischen Stoff angemessener Sprache hervor und gleich als Meister. Die Grundlage seines Versgefüges ist der fünffüßige Jambus, aber er ist mit einer bis jetzt wohl kaum gewagten Freiheit behandelt, sicher oft genug unfreiwillig, aber mit einem starken künstlerischen Instinkt für innere Form. Wir haben häufig drei (z. B. S. 36, 84, 118, 121), noch öfter vier Hebungen (z. B. S. 36, 67, 85, 101, 104, 105, wo Regen sich durch zwei vierfüßige Jamben knapp ausdrückt, 120 etc.). In seiner Wut gibt der Graf die feste Form vollkommen auf und spricht in ganz kurzen, ungereimten Versen (S. 116.), und auch die Gräfin tut das gelegentlich aus gleicher Ursache. S. 65 wird bei der Katastrophe zwischen Gräfin und Graf der Vers nicht correkt über den Redeschluß hinübergeführt; usw.

Wie wenig er sich rhythmisch an das feste metrische Schema bindet, zeigt der erste Vers des zweiten Aufzuges, der metrisch hieße:

Singt, liebe Mädchen, doch wie sonst ein Lied,

aber natürlich heißt und heißen muß und soll:

Singt, liebe Mädchen, doch wie sonst ein Lied.

Oft haben wir wie hier Wechsel des Rhythmus, manchmal zur Belebung, häufiger um irgendeine starke Sprachwirkung zu sichern, so bei der Erkennung des Grafen durch die Gräfin ihr Abschiedswort in trochäischem Rhythmus: (S. 26)

„Wie der Winter auf den Sommer wartet
und der Baum im Hof auf seine Blüte
und das Nest am Dach aufs Vogelsingen:
also wartet leer auf dich und durstig mein Gemüte“;

oder in der Schilderung des Grafen heißt es an der entscheidenden Stelle jambisch: (S. 31)

„Doch endlich durch das Flehn
der stumme Finger angezogen — kam's“;

dann trochäisch:

„Plötzlich, hör, rührte was an meine Hand.“

Dann geht es wieder jambisch weiter:

„Ein Weiches war schon weg. Ich taumelte . . ."

usw. Die Beispiele müssen genügen.

Unterbrechende Verkürzungen der Verszeilen finden sich viele, nie ohne eine besondere Wirkung; bald geben sie den wenigen Worten entscheidenden Nachdruck (S. 65, 71), bald charakterisiert die Lücke die Sammlung des Sprechenden (S. 17), dann wieder wirkt die Verspause wie ein kräftiger Doppelpunkt (61), oder die angestrengte Erwartung des Kommenden füllt die fehlenden Takte (78) oder markiert starke innere Wendungen. (84.)

Von Bedeutung ist die Stellung der Worte im Vers. Einige Beispiele vorweg:

„Heut muß ich Schweres dir
gestehn. Doch bau ich fest darauf, daß du
mich lieb hast und bereit bist, opfernd Schweres
für mich zu tun .....
Langsam muß dies geschehn, nicht jäh erzwingen
darf ich's. Ich darf's nicht schnell, nicht alles sagen.
Sonst braust ihr Trotz uns auf und alles ist
zu End. Ich bring dich ihr, wahrheitsgemäß,
als eine Freundin, der ich Licht und Freiheit
verdanke, und sag ihr noch kein Wort, daß ich
dich lieb gewann. Daß du mir lieb geworden,
merkt sie von selbst, ist einige Zeit vorbei[1]). (S. 19.)

Ja, es gibt Stellen, wo man aus den Schluß- und sicher aus den Schluß- und Anfangsworten den Sinn des Passus erraten kann, z. B. S. 23, 68 [1]).

Beachten Sie auch den symmetrischen Bau folgender Verse:

. . . So konnt ich dich
nicht lassen, nahm dich mit und mit — und kann
dich nie mehr lassen. (S. 17.)

Daraus ergibt sich ein Gesetz für den Versbau dieses Dramas: die meisten energisch-dramatischen Partien haben nicht die heute auf der Bühne übliche einfache Betonung der Zeilen, sondern eine Doppelbetonung am Anfang und Schluß, und daraus erklärt sich die Schwierigkeit des Sprechens für unsere Schauspieler. Unsere latent-schwebende Betonung können wir dagegen häufiger im Hingleiten zu solchen Partien gelten lassen, wie wir sie vorhin kennen lernten (z. B. S. 72). Sehr charakte-

[1]) Weiter bes. S. 27, 32, 45, 66; und viele andere Stellen.

ristisch für die Doppelbetonung ist z. B. ein Vers, der ein verbales Kompositum auf Anfang und Ende verteilt:

„Fest so will ich mein Glück auf diese Welt auch mauern."

Der Versbau dient also hier fast nie zur Förderung des logisch-grammatischen Satzbaues, also des Sinnes, sondern der inneren Charakterisierung des Gesagten. Und daraus ergibt sich ganz natürlich ein eigentümlicher, wiederum in dieser Konsequenz angewandt ganz neuer Gebrauch des Enjambements als Mittel der Prägnanz. Die End- und Anfangsbetonung zweier aufeinanderfolgender Verse legt es ja ohne weiteres nahe, eine verstärkte Heraushebung zweier Worte hintereinander zur Geltung zu bringen. Einige Beispiele fanden sich schon in den zitierten Stellen. Andere seien hinzugegeben:

Ein rätselhaft Gefühl von gleicher / ungleicher Art.
Auch bin ich nicht vermessen, will nicht / Unmögliches.
Wenn anders nicht die Seelen wollen, hört
und seht euch nicht, haßt euch. Ich aber will
geliebt von beiden sein und beide lieben. (S. 66.)
Mit dem Kinde sprechen / muß ich. (S. 68.)

Oft kommt dazu eine klangliche Unterstützung:

Wenn mich dieser lieb hat, mehr
als wert ich bin, so will ich dankbar sein
und hoffen[1]). (74.)
„Ich will hinein in mein Gemüt / mich wühlen." (88.)

Die Kühnheit solcher Enjambements übersteigt manchmal alles Bekannte:

Leichen- / geruch der Kerzen (22);
Was ich / an Glück versäumt die jungen Jahre, nach- / zuholen (27);
Un- / belauscht. (45.)

Mitunter waltet auch das Bedürfnis, den Gedanken in seinen wesentlichen Elementen in einen Vers zu bringen, so daß dann einleitende Satzteile an eine nach dem andern Prinzip zu prägnante Stelle kommen, z. B: „Wie jeder Stein mir neu / aus der Vergessenheit heraufwächst, daß / ich jeden lieben muß . . . (42.)

[1]) Nun versteht man auch die Umsetzung des „ich" und ähnliche Umstellungen, die manchem zuerst als Schwerfälligkeiten erscheinen mochten, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß sich alle so gut erklären lassen. Die Manier ist nicht immer völlig vermieden und manches bleibt noch unbehülflich.

Sehr geläufig ist dem Dichter die Technik der Parallelisierung, Wiederholung und Angleichung zur Erzielung von Intensität und Prägnanz: „Oft hing ich am Gitter, oft sang ein Vogel draußen, oft rief ich in die Luft hinaus.“ Bezeichnend ist auch diese Stelle:

„Nicht diesen Sturm, was ich dir bringe, ist
nicht solcher Art“;

oder diese:

„In wilder List
und schnell die Tage nützend, ward ich frei
durch diese Mädchenhand. Ward frei, war frei.
Doch muß ich jetzt Unehre dir gestehn,
ich trog das Mädchen. Schwor, sie nicht dem Zorn
des Vaters und der Brüder dazulassen.
Schwor hart, sie mitzunehmen, sie zum Weib
zu machen. Verschwieg in List, daß mir ein Weib
daheim schon sass.“

Wie der Dichter immer zu Kontrastszenen neigte (in der M. L. gegenüber der Abweisung von Liebe und Vertrauen in der Szene der Auseinandersetzung die Anfangsszene mit ihrem Vertrauen auf der Landstraße, Knecht und Magd, Akt 3, 1. Szene, mit ihrer warmen Liebe), so finden wir zahlreiche Kontraste zur Schärfung des sprachlichen Ausdrucks, wie: ihr bleibt nun hier, ich gehe fort, ich gehe . . . , lebe . . . und ihr steht hier in eurer Finsternis (1) . . . . . Du hieltest mich an deine Mauer festgeschmiedet, doch / geschmiedet auch ans Leben (2) . . . Die die Brust schwer haben und sie für immer leicht haben wollen, rufen mich. Vieler Feind bin ich, vieler Freund. Allen gut (4) . . . Ich hab zu wandern die Berge hinauf, die Berge hinab (5) — alle auf den fünf ersten Seiten. Schlief ich, so wachtest du: Aß ich, so littst du Hunger (17), etc. Er kennt jedes Ausdrucksmittel der Steigerung in der dramatischen Sprache, so die immer gleiche Wiederholung Trudes auf die Schilderung des ihr versprochenen sorgenfreien Lebens: Und du? (M. L. 96), das immer mehr erhobene: „Wenn ich erzählen wollte, wenn ich erzählte“ der Gräfin in der Schilderung ihres früheren Glückes (Gr. v. Gl. 76). Gar oft spielen die Worte mit und machen dem Schauspieler jede falsche Pose oder Geste unmöglich, z. B. (Gr. v. Gl. 16):

„Ich log, um frei zu werden und lebendig.
Ich hatte Frau und Kind zu Haus. Halt still
Den Kopf und dicht am Herzschlag mir. Ich habe
noch Frau und Kind.“

Der Ausdruck der höchsten seelischen Bewegung freilich ist, wie im Leben, dem stummen Spiel überlassen und in der Erkenntnis dieser Notwendigkeit wie in der Darstellung dieser Höhepunkte offenbart sich der Dichter am schönsten. Hier tritt die ganze lyrische Kraft, die sich schon in seinen früheren Dramen (dort oft zum Schaden des dramatischen Charakters) so stark geltend machte, in den Dienst des Dramas. Außerordentlich ist so, ein ungeheures schmerz- und wonneerfülltes Erlebnis der Erinnerung und Gegenwartserfüllung, Sehnsucht und Beglückung in überwältigender Wucht in eins zusammenfassend, die Erkennungsszene zwischen Graf und Gräfin gestaltet. Psychologisch unübertrefflich ist nach der sprachlosen Erschütterung diese Anknüpfung an den letzten Augenblick des erhöhten Zusammenseins und die Fortsetzung in eine schönere Möglichkeit.

Von den sprachlichen Einzelschönheiten fesseln vor allem die vielen charakteristischen Metaphern, z. B. der Ruf des hellen Windes (22), das Beten zu Tod geschleifter, stumpf gewordener Zungen (22), das Flehn der stummen Finger (31) u. a., oder die dahingehörigen bildhaften Vergleiche: Dann hing ich, wie / das Schlinggewächs am nassen Stein hing, dumpf / und unbewußt (31). — Ganz selten, aber wirkungsvoll findet sich altertümlicher Gebrauch von Verben: ich darf nicht (S. 54) = ich habe nicht nötig, S. 55: kühn sieht er = kühn sieht er aus, sieht er in die Welt.

Nun ist ja aber der Gr. v. Gl. keineswegs nur in Versen geschrieben; weite Partien schieben sich in Prosa dazwischen bald zur Darstellung hoher Erregung (S. 3), bald zur episodischen Ausmalung (20) meist aber im Sinne eines geläuterten naturalistischen Prinzips in der Rede von Knechten und untergeordneten Persönlichkeiten, wo das Gesellschaftsdrama den Dialekt wählen würde.

Zum Schluß muß hingewiesen werden auf ein Moment, welches für die Darstellung von außerordentlicher Bedeutung ist, auf die interpretierende und stimmungschaffende Wirkung seiner wundervoll geschauten Szenenbilder, so schon in der M. L. die Scene des ersten Aktes mit den beiden sich kreuzenden Landstraßen, von denen die eine hineinführt in die gutmachenden Berge, und daneben das von Behagen und Solidität glänzende Haus des Vaters „mit Holztreppen und Galerien, zu dessen

reichgeschnitzter Tür ein paar steinerne Stufen führen.“ Im zweiten Aufzug der g. T. wirkt die Landschaft mit dem Vogelsang noch etwas requisitenhaft; bedeutsam glänzt wieder im dritten die goldene Tür durch den Märchengarten, aber hier bleibt selbst die Bühnenanweisung novellistisch. Das Höchste leistet hier wieder der Gr. v. Gl. in der auch malerisch unvergeßlichen Wirkung des Kerkers und vor allem in der Szenerie des dritten Aktes, welche in ihrer elementaren Wucht die Berufung der Gräfin auf dieses Reich von Stein und Holz zu so symbolischer Höhe erhebt. Man kann das nur einfach wiedergeben; es leidet durch jede Zufügung:

„Ein Fels steht da. Die Bäume haben ihn überall gesprengt und wachsen aus den Spalten und Klüften heraus. Selbst auf den schrägen Flächen haben sie sich Platz ertrotzt und streben senkrecht zur Höhe. Hier und da hat der rinnende Schotter den untern Teil eines Baumes verschüttet, seine oberen Äste sehen trotzdem grün aus dem Stein heraus. So das Ganze: ein menschenferner, erbitterter, unablässiger stummer Kampf zwischen zwei Riesengeschlechtern — zwischen Holz und Stein. Dies gibt der Landschaft etwas urweltlich Heldenhaftes.“

Dahin gehören dann in weiterem Abstand auch die einfacheren lyrischen Einstimmungen der redenden Natur; im ersten Akt die Morgenluft, das Verwandtschaftsgefühl der Gräfin und Heimerans mit allem da draußen, das ihnen mehr ist als der Weihrauch der Kapelle.

Gleich bedeutsam sind die szenischen Bilder, welche die Darstellung selbst schafft: der Graf, Naëmi im Arm haltend und ihr beichtend, und vor allem das Bild, welches den Grafen zeigt in der höchsten Vermessenheit, seinen verwegensten Traum in die Wirklichkeit herausdrängend, inmitten der Bühne, die Hände der beiden Frauen zusammenführend.

Aber auch damit ist die Mitwirkung ergreifender und die dramatische Ausgestaltung fördernder Bilder noch nicht erschöpft; es bleiben noch die, welche er der Phantasie des Hörers vorzuzaubern weiß mit einer Deutlichkeit und einer inneren Kraft, daß sie ihn noch im Traum verfolgen: Da nenne ich zum Schluß meiner Ausführung nur noch das größte, das die vom unendlichen Schmerz erhitzte Phantasie der Gräfin schafft. Sie steigert noch ihre Drohung, den Grafen und Naëmi

rastlos zu verfolgen, sich wie ein Bleigewicht an ihre Füße zu hängen:

„Nein,
ich tue so: Mein Kind nehm ich und setz
mich in den Sand des Hofs, das Kind zur Seit,
und sitze da und hebe keinen Fuß,
keinen Arm mehr, tu den Mund zu keinem Wort,
zu keinem schmähenden, keinem klagenden
mehr auf. Die Augen werden starr und groß
auf euch nur warten und von einer Tür
zur andern Tür euch folgen. Tag so für Tag,
gleich einem Bündel, nutzlos an die Mauer
geworfen, sitz ich da, stumm, schwarz und tot,
voll Unheil — nur die Augen leben. Doch
das Bündel wächst und wächst, an Größe gleich
dem Hof, an Höhe gleich dem Turm, und alles
erdrückt es unter sich. Kein Lachen klingt
aus einem Fenster mehr, kein rascher Schritt im Flur.
Nur leben, wach sein werden die zwei Augen/in meinem Kopf."

Dieses Bild ist schon einmal in seiner Dichtung dagewesen, er mag es wohl so schrecklich gesehen haben. In der M. L. setzen sich Hans und die Seinen vor den speisenden und ihnen die Nahrung weigernden Vater. Man lese dort seine Worte nach (S. 83) und man wird darin den Keim entdecken zu der erschütternden Vision der Gräfin.

Diskussion

Vorsitzender: Es ist wohl natürlich, daß wir zunächst ein ganz persönliches Wort der Freude lautwerden lassen, daß dieser Dichter, der hier im rheinischen Boden wurzelt, dessen dichterische Laufbahn wir von den ersten Anfängen mit inniger Teilnahme, stärkstem Vertrauen und grösster Hoffnung verfolgt haben, nun aus dem Kreis der Freunde, die sein Schicksal begleitet haben, herausgetreten ist, dass auf ihn nun die volle Sonne des großen Tages der weiten Öffentlichkeit fällt; diese große Sonne, die viele Freude in sein Leben bringen aber naturgemäss, indem sie ihn der großen Masse darstellt, ihn auch für Viele zur Zielscheibe von Angriffen, Entstellungen, Mißverständnissen[1]) machen wird. Wir freuen uns, daß

[1]) Diese Worte waren gesprochen, ehe mir Paul Schubrings Entrüstungsschrei (in der „Hilfe") über das „Machwerk" zu Gesicht

dieser Dichter so auf eine Höhe gehoben ist, die es selbstverständlich macht, daß wir aus unserm Kreis heraus ihm einen besonderen Abend widmen, wo wir unsere Gedanken über ihn austauschen und diese Empfindung bewegt uns so, daß sie uns unbeschadet der Kritik, auch der ablehnenden Kritik, die auch unserm nächsten Freunde gegenüber nicht verstummen darf, ein Recht gibt, ihr an dieser Stelle zunächst Ausdruck zu verleihen.

Ich möchte Sie nun bitten, sich über das, was an das Referat anzuschließen ist, zu äußern.

G. Litzmann: Ich möchte Einspruch erheben gegen die Einstellung, die der Referent in seiner Einleitung gegeben hat: „Und so sieht dieser Träumer (Schmidtbonn) grade alle Dinge der Welt, wie sich selbst in einem beständigen Willenstrieb sich bewegen. Eine heilige Kraft drängt alles vorwärts, durcheinander, übereinander, jedes zu demselben Ziel, das jeden in andern Formen und Farben lockt, das Glück". Diese Charakteristik mag wohl für die drei gedruckt vorliegenden Dramen zutreffen, aber nicht für den Dichter selbst, dagegen sprechen zahlreiche Motive in seiner Prosadichtung, die man mit dem gleichen Recht als Offenbarungen seiner Persönlichkeit, seiner Weltanschauung ansehen kann und vor allem, dagegen spricht das neuste Werk, das uns schon bekannt ist: „Der Zorn des Achilles". Das übermenschliche Wollen, das auch in diesem Drama lebt, ist nicht dem Glück, sondern dem Recht zugewendet, und das verschiebt, zurückbezogen auf den Dichter, die ganze Einstellung.

Enders: Den „Zorn des Achilles" mußte ich aus meiner Untersuchung ausschalten, weil er noch nicht allgemein bekannt ist. Ich habe stark betont, daß jeder sein Besonderes und ganz individuelles Glück haben muß; das ist etwas wesentlich anderes als ein vages Glücksverlangen und von da dürfte zu dem „Recht" des Achilles nur ein Schritt in einer geschlossenen Entwicklung sein. Ein Recht auf sein Glück verlangt auch schon der Graf von Gleichen.

G. Litzmann: Ich bin auch nicht der Ansicht, daß der Achilles mitbehandelt werden sollte, ich sage nur, es wäre ratsam gewesen, das, was von der Persönlichkeit des Dichters gesagt wird, ehe es als Ausgangspunkt für die Untersuchung genommen wird, auf seine Stichhaltigkeit an diesem neusten Werk nachzuprüfen, das wir doch, nachdem wirs einmal kennen, nicht aus unserm Bewusstsein ausschalten können. Sonst ist das, was heute gesagt wird, hinfällig an dem Tage, wo der „Zorn des Achilles" erscheint.

---

kam. Ich nehme selbstverständlich an, daß nur die reinsten sachlichen Beweggründe den geschätzten Kunsthistoriker zu diesem seltsamen Ausfall veranlasst haben, aber ich bedaure den Vorfall aufrichtig im Interesse des Kritikers. Immerhin kann er sich mit seinen berühmten Spezialkollegen dem Freunde Goethes, Karl Philipp Moritz trösten, der s. Z. Schillers Kabale und Liebe als „ein Produkt, das unsern Zeiten Schande macht", glaubte abtun zu dürfen.

Enders: Ich denke nicht daran zu behaupten, daß mein Lebens- und Schaffensmotiv des Glückwollens das einzige sei, unter dem man seine bisher geschaffenen Werke sehen kann, sondern nur das nach meiner — auf sorgfältigem Studium beruhenden — Überzeugung hervorstechendste. Und deshalb mußte ich es für eine knappe essayistische Darstellung hervordrängen. Hinfällig kann das als eines der wesentlichsten Motive durch das Erscheinen keines späteren Werkes werden.

Dreesen: Ich möchte dazu sagen: „Der Graf von Gleichen" kann den Abschluss einer Entwicklung des Dichters bedeuten, und im „Zorn des Achilles" läge dann vielleicht eine veränderte Weltanschauung vor.

G. Litzmann: Das eben glaube ich nicht auf Grund eingehenden Studiums der drei ersten Werke. Dieses Glückswollen, das der Referent als Äußerung von Schmidtbonn's Weltanschauung ansieht, scheint mir bedingt durch die Stoffwahl und diese Stoffwahl wiederum hervorgewachsen aus persönlichem Erlebnis. Ich gründe diese Überzeugung nicht auf irgend welche Kenntnis seiner persönlichen Erlebnisse (die mir fehlt), sondern auf die Beobachtung, daß ein Dichter im Motiv nur dann sich so wiederholt, wenn es sich darum handelt, Erlebtes abzustoßen. Im „Graf von Gleichen" ist dem Dichter das restlos gelungen und infolgedessen bringt das neue Werk „der Zorn des Achilles" nun nichts mehr von alledem, was in den drei ersten Dramen so übereinstimmend schien, sondern zeigt einen ganz neuen Menschen am Werk. Welches die Eigenart dieses Menschen ist, welches seine Welt und Lebensanschauung, vermag ich nicht zu sagen, aber daß er das nicht ist, was der Referent festgelegt hat, dafür möchte ich einstehen, eben weil es von den drei ersten Dramen hergeleitet ist.

Enders: Das ist eine Frage der Zukunft, nicht der Gegenwart, soweit sie auf festem Boden bleiben will. Mag nun hier ein dauerndes Resultat vorliegen oder ein nur für eine erste Epoche geltendes, meine Aufgabe war es, das zu geben, was diese drei Dramen mir als das Wesentlichste erschlossen. Alles andere aber drängt sich da m. E. nicht so scharf vor, wie der von mir herausgehobene Gesichtspunkt.

Vorsitzender: Ich glaube, wir würden uns besser verständigt haben, wenn der Rahmen des Referats etwas weiter gespannt worden wäre und die Einstellung nicht nur auf die drei Dramen gegeben wäre. Denn das Eine ist wohl gewiss: die Lebensanschauung und das Wollen der Menschen in diesen Dramen gibt Ausdruck von dem, was in des Dichters eigner Seele lebt, aber in den Novellen finden wir, trotzdem ja auch hier dieser eine Akkord dominiert, eine solche Fülle von Motiven, die, wenn sie berücksichtigt worden wären, die scharfe und einseitige Einstellung wohl modifiziert hätten. Wie eigentümlich persönlich das Verhältnis des Dichters zu seinen Motiven ist, dafür sind grade die drei Jugenddramen bezeichnend, bezeichnend auch dafür, wie gewisse Motive für ihn mit gewissen Situationen ver-

wachsen erscheinen, so daß wenn diese Situationen eintreten, auch ganz bestimmte Äußerungen und Formen sich ergeben. Es ist in diesen drei Dramen eine bestimmte Entwicklung des Dichters zu verfolgen und nachzuweisen. Wir sehen, wie er von bestimmten persönlichen Erlebnissen, die z. T. als schwerer Druck auf ihm lasteten, z. T. aber ihm etwas Neues in die Seele brachten, durch schöpferisches Gestalten freizuwerden suchte. Und die Art, wie er durch die schöpferische Gestaltung freigeworden ist von dem Erlebnis, ist, wenn irgend etwas ein Beweis für die innere Geschlossenheit dieser dichterischen Persönlichkeit: die Art, wie diese Motive Schritt für Schritt vom Zufälligen sich loslösen und das persönliche Erlebnis zu einem typischen wird, und einen ungleich weiteren Horizont eröffnet. Es ist schon darauf hingewiesen worden, wie in der „Mutter Landstraße" eine ganze Reihe von Wendungen und Motiven vorhanden sind, die später im „Graf von Gleichen" wiederkehren. Es erscheint die Phantasie des Dichters in gewisse Situationen gebannt, so an diesen Konflikt eines Mannes, der zwischen zwei Frauen steht, die Ansprüche an ihn machen. Das findet sich verschleiert auch in der „Goldenen Tür" und spitzt sich auch dort tragisch zu: Die Mutter geht und kommt erst wieder in dem Augenblick, wo die Geliebte, die sie als Fremdling und Feindin betrachtet hat, geschieden ist, und man vergleiche die Worte des Sohnes: „Ja, Mutter — nun bist du die, die mir verlobt ist usw. (Die goldene Tür III 17) mit den Worten des Grafen von Gleichen im 3. Akt (S. 112): Ich grüße dich nun und fasse hier deine Hand: jetzt hast du mich allein". Wir können allerdings hier nicht allzusehr auf den „Zorn des Achilles" eingehen, aber das eine können und dürfen wir konstatieren, daß er in der Tat mit dem „Graf von Gleichen" freigeworden erscheint von Motiven mit denen er bisher gerungen hat. Und wie er gerungen hat, bis das was ihn quälte in die reinste künstlerische Form gebracht war, das geht aus zahlreichen Briefen hervor, die mir vorliegen.

Auch für sein technisches Ringen ist es interessant, daß die „Mutter Landstraße" zunächst als Einakter geschrieben war, dann hat er sie auf drei Akte erweitert und später versucht, sie wieder in einen zusammenzudrängen.

Dreesen: Wenn eine Persönlichkeit so stark auf das Erlebnis reagiert, so meine ich, muss man damit rechnen. Mir scheint, Frau L. sieht zu sehr die Vollendung der Persönlichkeit, den Kernpunkt bereits vollendet, und der Referent überschätzte die Macht der Erlebnisse; die Wahrheit liegt wohl in der Mitte.

G. Litzmann: Ich meine, daß man darüber heut überhaupt nicht Urteile, sondern nur Meinungen haben kann und daß es deshalb ersprießlicher wäre, die Eigenart der dichterischen Persönlichkeit auszuschalten und lieber nur von der Eigenart der Dichtungen zu sprechen, denn es will mir scheinen, als ob das, was an Schmidtbonns Dichtung so neu und selbständig anmutet, nicht in den Problemen und Motiven beruht, die er gestaltet, sondern in der merkwürdigen

Fähigkeit, selisches Geschehen in sinnlich wahrnehmbare Formen, in Bilder und Worte umzusetzen. Also nicht eigentlich der Inhalt der Dichtungen, weder ihrem Problem noch ihrem Stoffe nach, sondern die künstlerische Gestaltungsweise, die Fähigkeit, abstrakte Vorstellungen und Gefühle in besonderer Art plastisch zu gestalten, müßte untersucht werden.

Enders: Ich meine aber ausgeführt zu haben, wie der Dichter künstlerisch gestaltet.

G. Litzmann: Sie haben es an einzelnen Szenen erläutert; was mir aber vorschwebt ist eine Zusammenfassung des Charakteristischen dieser Gestaltungsweise.

Vorsitzender: Es ist sehr schwierig, das ganz Eigentümliche der Art des Dichters, sich zu geben, dies Eigentümliche, das ihn so individualisiert, daß man, wenn man zwei Verse von ihm liest, ihn mit keinem andern verwechseln kann, herauszubringen. Wir haben da im Referat eine Reihe von wertvollen Beobachtungen gehabt, die zu Resultaten führten, also z. B. die Beobachtungen über den Vers.

Rick: Und das ist auch das Wesentliche: und zwar nicht nur der Vers, sondern die über die Sprache überhaupt gegebenen. Es besteht ein adäquates Verhältnis dieser trotz aller Leidenschaft ruhigsichern Sprache zu der sicheren Behandlung mit der der Dichter auch über dem Stoffe steht. Der „Graf von Gleichen“ weckt die Erinnerung an andere Behandlungsarten desselben Stoffes, die ungleich unsicherer sind, in denen brodelnde Jugendlichkeit und Ungestüm durchbrechen, was bei Schmidtbonn fehlt. Die gleiche Sicherheit der Persönlichkeit spricht sich aus in der Behandlung des Stoffes und der Sprache.

Vorsitzender: Gewiss hat die Art seiner Gestaltung die persönliche Note bekommen durch die Behandlung der Sprache, aber eine ganze Reihe von andern Grundfaktoren sprechen noch mit.

Dreesen: Eigentümlich für ihn ist vielleicht am allermeisten die Fähigkeit, aus den Farben der Natur, dem Menschenleben, aus allem was in den Bereich seiner Phantasie kommt, das Entscheidende, Wertvolle herauszunehmen, und daß er gelernt hat, seine Sprache so zu bilden, daß sie unmittelbar mit den einfachsten Mitteln diesem Wesenhaftesten in allen Dingen nahekommt, so daß ein paar Worte von ihm die unmittelbarsten Beziehungen zeigen zu dem Ewigen, wie es immer ans Herz greift und greifen wird. Aber grade, wenn man so zu Schmidtbonns Kunst steht, darf man es wohl aussprechen, ohne Gefahr zu laufen, für kleinlich gehalten zu werden, daß im „Graf von Gleichen“ eine Anzahl sehr unbeholfener Verse stehen.

Vorsitzender: Gewiß finden sich solche Unbeholfenheiten, im Vorspiel stehen z. B. Verse, die sich überhaupt nicht sprechen lassen, aber diese Sprödigkeit empfinde ich nicht immer nur als Unbeholfenheit, sondern oft auch als Urwüchsigkeit.

Dreesen: Aber der Ausdruck verliert dadurch oft gradezu an Deutlichkeit.

Vorsitzender: Charakteristisch für Schmidtbonns Dichtung ist etwas, das mir schon auffiel, als ich das erste Manuskript von ihm in Händen hatte, jenes ungedruckte Drama „Thomas", das denselben Stoff behandelt, wie die später in den Uferleuten veröffentlichte Novelle: „Der neue Ohm", nämlich eine unendlich innige lyrische Stimmung, die genau wie im „Graf von Gleichen" durch das ganze Stück hindurchtönt und doch zum Ausdruck kommt in kräftigster, dramatischer Handlung. Das Stück setzt — wenn ich mich recht erinnere — ähnlich wie die „Mutter Landstraße" ein mit einem Lied, das gesungen wird und dieser lyrische Ton hält sich durch das ganze Stück, trotzdem es später zu starken dramatischen Akzenten, vor allem in einer leidenschaftlich sinnlichen Liebesszene kommt, die von solch urwüchsiger Kraft und Grösse ist, daß sie allein einem den Glauben an ein bedeutendes dramatisches Talent geben mußte. Und diese urwüchsige Kraft und ein unwiderstehlicher Drang zur Selbständigkeit und Unabhängigkeit, die sind es auch, die es so schwer machen, ihn auf seine Vorbilder und Muster hin einzuordnen; er ist in dieser Hinsicht eins der erfreulich widerhaarigsten Kunstobjekte für den Germanisten. Dieser Drang zur Selbständigkeit ist auch in jeder seiner Lebensäußerungen hervorgetreten; auf jede Widerwärtigkeit, die das Leben ihm bisher beschert hat, hat er mit der Flucht in die Einsamkeit geantwortet. Und dieses Sichloslösen von den Menschen und dies Einswerden mit der Natur in der Einsamkeit ist es, was seine Stellung zum Leben, zu den Fragen des Lebens, die seine Dichtung behandeln, charakterisiert. Die Szenerie im letzten Akt des „Grafen von Gleichen" ist typisch für ihn, sie ist aus seinem innersten Gefühl erwachsen, und bezeichnet zugleich wie er selbst zur Natur steht und die Natur sieht: Holz und Stein sind für ihn wie menschliche Kräfte, die miteinander kämpfen, und das Ringen der Menschen ist wiederum ein Ringen der Natur, ein Ringen, wie das von Holz und Stein.

Geschäftliche Mitteilungen

Sitzungen der ordentlichen Mitglieder

1. Sitzung 1909 am 13. Februar: Der Wiener Roman I.
2. Sitzung am 27. Februar: Der Wiener Roman II.
3. Sitzung am 1. Mai: Herrmann Bahr.
4. Sitzung am 5. Juni: Clara Viebig.
5. Sitzung am 3. Juli: Carl Hauptmann.

Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei in Bonn.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Ida Boy-Ed

Die Lampe der Psyche
Roman. Zweite Auflage
Geheftet 4 M. In Leinenband 5 M.

Um Helena
Roman. Zweite Auflage
Geheftet 3 M. 50 Pf. In Leinenband 4 M. 50 Pf.

Die säende Hand
Roman. Dritte Auflage
Geheftet 3 M. 50 Pf. In Leinenband 50 Pf.

Die grosse Stimme
Novellen. Dritte Auflage
Geheftet 2 M. In Leinenband 3 M.

Aus dem Verlage von **Fr. Wilh. Ruhfus** in **Dortmund**

Empfundenes und Nachempfundenes

Verse von **August Herzog**

168 Seiten kl. 8°, hübsch gebunden M. 3.—

Neben eigenen sorgfältig ausgewählten Gedichten feinsinnige Nachschöpfungen der Alten.

Aus Alt-Büsum

Ein Menschenleben (H. Th. Behrens)

von **A. Behrens-Litzmann**

114 Seiten Lex. 8°, in sorgfältiger Ausstattung M. 2.40

in feinem Leinenbande M. 3.60

Der du von dem Himmel bist...

Gedichte von **Adolf Mielke**

115 Seiten kl. 8°, Büttenpapier in Pappband M. 3.—

Durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes zu beziehen, die meisten legen die Bücher auch ohne Kaufzwang zur Einsicht vor.

Als Band IV der Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn erschien in diesem Jahre

Chr. D. Grabbe, sein Leben und seine Werke

von **Otto Nieten**

(Bearbeiter der neuen Hesseschen Gesamtausgabe)

456 Seiten gr. 8°, Preis M. 10.—, **gebunden M. 11.50**

***Kölnische Zeitung** vom 2. Juli: Wer etwa eine blasse und kühle Abhandlung erwartet hatte, die mit akademisch steifer Würde ihre Aufgabe abwickelte, der wird angenehm enttäuscht sein. Denn er wird in Otto Nieten ein frischquellendes Talent entdecken, das den unglücklichen Dichter und seine Werke mit persönlicher Wärme umfängt und aus innigem Mitempfinden Schuld und Verhängnis taktvoll abzuwägen weifs.... gehaltvolle Monographie, die den spröden Stoff mit sprachlicher Meisterschaft bewältigt.*

***Rhein- und Ruhr-Zeitung** vom 7. Juli: .... eine fleifsige, gründliche, nach künstlerischen Gesichtspunkten wohlgeordnete geistvolle Arbeit. Sie bildet einen Eckstein in der Grabbeliteratur.*

***Deutsche Romanzeitung** Nr. 4: Ich habe den Eindruck gewonnen, dafs hier die gründlichste Untersuchung und Darstellung des vielumstrittenen Lebens und Schaffens dieses seltsamen Menschen vorliegt. Nietens Arbeit kann im wesentlichen den Anspruch erheben, als Abschlufs der Grabbeforschungen zu gelten. Erfreulich ist der ruhige und mafsvolle Blick....*

***Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten**, 18. Oktober: Die Analysen der Dramen sind mit grofser Sorgfalt ausgeführt.*

Die Mitteilungen

der Literarhistorischen Gesellschaft enthalten:

I (1906) vergriffen.

II (1907).

Nr. 1: **Ibsens Jugendlyrik: Dr. Carl Enders:** „Die Norwegische Literatur vor Ibsen", **Adolf Mielke:** „Ibsens Jugendlyrik", **G. Noren-Herzberg:** Korreferat.
Nr. 2: **Das Kunstwerk Thomas Manns: Dr. Alexander Pache:** „Thomas Manns epische Technik", **Dr. Ernst Bertram:** „Das Problem des Verfalls". Diskussion.
Nr. 3: **C. F. Meyers dichterisches Schaffen: Dr. Fritz Ohmann.** Diskussion.
Nr. 4: **Jens Peter Jacobsen: Dr. S. Schmitt.** Diskussion.
Nr. 5: **Maxim Gorki: Dr. S. Simchowitz:** Diskussion.
Nr. 6: **Rainer Maria Rilke: Fr. von Oppeln-Bronikowski:** „R. M. Rilke, sein Leben, seine Weltanschauung, seine Kunst", **Dr. Carl Enders:** „Von Rilkes Art und Kunstübung". Diskussion.
Nr. 7: **„Ziele und Wege deutscher Dichtung nach Aeußerungen ihrer Schöpfer."**
Nr. 8: **Ueber Technik im naturalistischen Drama: Frau G. Litzmann.** Diskussion.
Nr. 9: **Hofmannsthal: Dr. Ernst Bertram.** Diskussion.

III (1908).

Nr. 1: **Frank Wedekind: Dr. Otto Nieten.** Diskussion.
Nr. 2: **Ueber Stefan George: Dr. Ernst Bertram.**
Nr. 3: **Gottfried Keller als Charakteristiker: Dr. Karl Rick.** Diskussion.
Nr. 4: **Ueber Nietzsches „Gedichte und Sprüche": Dr. Saladin Schmitt.** Diskussion.
Nr. 5: **Niederrheinische Dichtung: Dr. Walter Steinert.**
Nr. 6: **Das Tragische in Gerhart Hauptmanns Dramen: Dr. Fritz Ohmann.** Diskussion.
Nr. 7: **„Ziele und Wege deutscher Dichtung nach Aeusserungen ihrer Schöpfer."**
Nr. 8: **Otto Erich Hartleben: Dr. Alexander Pache.** Diskussion.
Nr. 9: **Wilhelm Schmidtbonn: Dr. Carl Enders.** Diskussion.
Sonderheft: Fr. von Oppeln-Bronikowski: „Das junge Frankreich" mit Bibliographie. 21 S.

Die Schriften.

(Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmund.)

Nr. 1: **Dr. Saladin Schmitt:** „Hebbels Dramatechnik". 112 S. gr. 8°. 2.20 M.
Nr. 2: **Adolf Mielke:** „Schillers Demetrius nach seinem szenischen Aufbau und seinem tragischen Gehalt". 158 S. gr. 8°. 3.60 M.
Nr. 3: **Dr. Ernst Bertram:** „Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik". 160 S. gr. 8°. 4.— M.
Nr. 4: **Dr. Otto Nieten:** „Chr. D. Grabbe, sein Leben und seine Werke". VII, 456 Seiten gr. 8°. 10.— M., geb. 11.50 M.
Nr. 5: **Dr. Georg Altmann:** „Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung". 92 S. gr. 8°. 2.— M.

Sonderhefte und Schriften können durch alle Buchhandlungen und durch den Verlag bezogen werden. Die Mitglieder (Jahresbeitrag 5 Mark) erhalten die weiter erscheinenden „Mitteilungen" umsonst und auf Sonderhefte und Schriften Vorzugspreise.

JUL 2 1 1933